أيقونات الثقافة العربية



■ يعرّف الكاتب الانكليزي ماثيو آرنولد المثقفين بأنهم الذين: «يملكون الاندفاع لتعميم أفضل معارف عصرهم وأرقى أفكار زمانهم، من أول طرف في المجتمع الى آخر طرف فيه، وبكفاية نادرة، بغية تهذيبها ونشرها خارج حلقات المتعلمين والمثقفين، وحتى تظل حاملة بريق عصرها وسمو زمانها».

صادفني هذا القول و «الناقد» تودع سنتها الثانية باعتراف لم تخجل منه، وهي أنها مجلة تصدر في المغترب بلا مدينة عربية تتسع لها، ومن غير شارع عربي تتجول فيه، ومن دون مقهى عربي تتواجد على رصيفه. وتساءلت، و «الناقد» تستقبل سنتها الثالثة، عما يمكن ان يكون عليه المشهد الثقافي العربي اليوم، لو كانت «الناقد» تصدر في مدينة عربية وتتجول في شارع عربي وتجلس على رصيف مقهى عربي. ومَنْ هم المثقفون العرب الذين ينطبق عليهم تعريف ماثيو آرنولد، ويمكن دعوتهم الى التجوال معها في شوارع مدينتها العربية أو الجلوس معها ومنادمتها على رصيف أحد مقاهيها؟

لا شك أن هذا التساؤل ينطوي على مفارقة تاريخية، لأن المشهد الثقافي العربي معتم الى درجة ظلامية، بعد ان دمرت الأنظمة ـ على اختلاف توجهها السياسي ـ الحياة الثقافية العربية بتسطيحها كل القيّم الفنية، وتحطيمها لكل أدوات الابداع، وسيطرتها على كل وسائل الاتصال، وشكها المريب والمتواصل في كل المثقفين، واعتبارها الثقافة من لزوم ما لا يلزم. لقد أوحت الأنظمة في أعمالها لا في أقوالها بأن الثقافة كلمة قذرة يجب وقف تعميمها والحد من انتشارها، وتشجيع التصحر في بنيتها، فالثقافة في احسن الأحوال أمر نخبوي، والنخبة لم تعد تخيف أحداً.

> ثقافة النخبة لا تزعج السلطة وربما تريحها

وهكذا صار المشهد الثقافي في الوطن العربي صحراء لا تنمو فيها الا الطحالب ولا تعيش في كثبانها إلا الزواحف. ومن ضمن هذا المشهد، وحتى يظل للمفارقة التاريخية وزنها، من الضروري ان يكون لجلساء مقهى «الناقد» من المثقفين العرب «مواصفات» تستوجب دعوتهم الى ذلك الرصيف في ذلك الشارع في تلك المدينة العربية.

اذن لا بد لجلسائنا من ان يُختاروا من بين أيقونات الثقافة العربية. ولو كنا نكتب في مطلع أو منتصف هذا القرن، لكانت مهمتنا أسهل، لأن شرطاً أساسياً في «مواصفات» جلساء مقهانا هو أن يمثلوا روح العصر.

والأيقونة بروعتها الجمالية وقدسيتها الدينية عادة ما تمثل ايمان وخشوع صانعها وروح عصره وجملة معتقداته، أكثر مما تمثل المؤمنين بتعاويذها أو حامليها. والأيقونات الثقافية كالأيقونات الدينية، هناك من يتعبد حولها، وهناك مَنْ يحاول تحطيمها. إلا أن ما يجمعهما هو الانبهار بعظمتها الفنية وايحاءاتها الروحية. فيخافانها معاً ولأسباب يناقض الواحد منهما الآخر.

لو كنا نكتب في عصر النهضة، لكان من السهل القول بأن النهضويين الرواد يتميزون بتمثيل روح عصرهم. ولكن مَنْ من أيقونات الثقافة العربية اليوم، يمكنه الادعاء انه من ورثة سليمان البستاني أو جمال الدين الأفغاني أو يعقوب صرّوف أو لطفي السيد أو طه حسين أو أحمد أمين أو معروف الرصافي أو ساطع الحصري أو جبران أو مي زيادة أو ماري عجمي أو بدوي الجبل أو بدر الدين الحامد... أو اسماء... وأسماء... وأسماء يتداخل بعضها في بعضها الآخر من قطر الى قطر ومن عقد الى عقد على امتداد هذا القرن؟ ومَنْ من هؤلاء الورثة يستطيع ان يجلس في هذا المقهى وفي ذلك الشارع وفي تلك العاصمة العربية، ويقول ـ بتبجح او بتواضع ـ ما هي البصمات التي تركها على الحياة الثقافية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين؟ ومَنْ من أيقونات مشهدنا الثقافي هذا يستطيع ان يُسهب في الكلام على الدور الذي مارسه في الحركة الثقافية والأسس التي بنى عليها سمعته الفكرية أو أمجاده القلمية؟

الجواب ببساطة ـ وبغض النظر عما اذا كانت تلك الأمجاد أو السمعة وهمية أم حقيقية ـ ان عددهم لا يمكن أن يتجاوز كراسي طاولة واحدة في ذلك المقهى.

من الصعب ان تنطبق مواصفات ماثيو آرنولد وتعريفه للمثقفين على أحدٍ من أيقونات الثقافة العربية، لا لأنهم فقط لا يملكون رقي المعارف والأفكار التي يتداولونها، بل الأهم من ذلك أنهم لا يعتبرون ان من مهامهم تحريك ثقافة المجتمع، وجعل الناس ـ على مختلف مستوياتهم ـ أكثر وعياً وتحسساً للجمال الفني والأدبي، وكسراً للحجب الحاجبة التي تفصلهم عن قضايا العالم ليصبحوا اكثر إلماماً بالمشكلات التي يواجهونها. والأهم من ذلك ان الثقافة الحية لأي مجتمع تحتاج الى جماعة مُعَبِّئة ومحرِّضة، تشارك فيها وتساهم في نموها وتغييرها، وتدعو الى قيمها وتعكس أضواءها. وأيقوناتنا اليوم، مترهلة ومدجنة، لا تملك الا بعض الجدران تُعَلقُ عليها.

وأيقونات الثقافة العربية من الذين سيتوافدون الى مقهانا، سيجدون صعوبة كبيرة في الجلوس على كراسينا، لأن الأنظمة السياسية التي ألغت مجتمعات الحرية قد ألغت في طريقها الثقافة، وبالتالي فقد ألغت معها دورهم، إلا إذا كان هذا الدور من داخل «كنيسة النظام»، فتتلألأ الأيقونة تحت أضواء شموع النظام وحده ولا يحملها سوى مريديه وأتباعه. من هنا أصبحت المسألة صداماً بين فكرة ثقافة النخبة وبين ديموقراطية الثقافة. فثقافة النخبة لا تزعج الأنظمة، إلا فيما ندر، وربما تريحها، اذ تستطيع حصرها في أطر ضيقة يمكن مراقبتها والسيطرة عليها، في الوقت نفسه تعطيها إدعاءات المظاهر الثقافية التي تريدها. والنخبوية تتلاءم عادة مع أية أيقونة لا قداسة شعبية لها.

لكن المشكلة هي في ديموقراطية الثقافة (بتفسيرها الليبرالي لا بتفسيرها الماركسي) لأنها لا يمكن أن تتم إلا عبر وسائل الاتصال الاعلامي الحرة، التي لا تملكها ولا تستطيع استخدامها إلا بالحدود التي تسمح بها تلك الأنظمة. وحرية هذه الوسائل مرهونة دائماً بشروط ممارسة الحرية داخل كل نظام. وهذا مما أدى الى نفي كل ثقافة محلية أو جهوية بالمعنى القطري، والى الغاء كل ثقافة وافدة من خارج الحدود القطرية بالمعنى القومي، والى سيطرة الأنظمة ـ بشقيها السياسي والاقتصادي ـ على ثقافة البلد ومثقفيها،

رياض نجيب الريس

بحكم سيطرتها على وسائل الاتصال بمختلف أشكالها الاعلامية او الجماهيرية أو التقنية. وديموقراطية الثقافة تشمل تحديداً الثقافة السياسية لأي شاعر ولأي قاص ولأي روائي ولأي مسرحي، اذ ليس هناك ديموقراطية ثقافية من غير ديموقراطية سياسية، فالثقافة وحدة عضوية لا تتجزأ. من هنا تفسد السياسة الثقافة أو تنضجها.

لذلك لا بد من التساؤل، والحديث ما زال عن المثقفين ونحن ننتظر على رصيف مقهانا: لماذا ليس بين أيقونات الثقافة العربية فاتسلاف هافيل المسرحي ورئيس جمهورية تشيكوسلوفاكيا اليوم، أو فارغاس يوسا الروائي والمرشح لرئاسة جمهورية البيرو، أو غابرييل غارسيا ماركيز القاص والسفير السابق واللاحق لجمهورية كولومبيا؟ أليست المسرحية والرواية والقصة سلاحاً من أسلحة النضال الثقافي، وبالتالي السياسي؟ هل سقطت الثقافة السياسية مع سقوط الثقافة الأدبية؟ وبالتأكيد ليس السؤال: لماذا ليس هناك أديب عربي واحد في السلطة، انما السؤال هو: لماذا ليس هناك سياسي عربي واحد يعرف كيف يكتب مقالا واحداً في أي موضوع أو يلقي خطاباً سياسياً فيه شيء من الفكر، أو يدلي بحديث صحافي او تلفزيوني فيه بعض الاستنباط، أو يحاور في ندوة عن أزمات الوطن دون ان تكون الامبريالية والصهيونية وحدهما المسؤولتين عن هزائمه، أو يعد كتاباً عن موقف من مواقف الثقافة. أسئلة... أسئلة... أسئلة، لا تجيب عنها عشرات الندوات والمهرجانات والاحتفالات الثقافية التي تعدها الأنظمة العربية سنة بعد سنة من دون أن تفرز هي نفسها سياسياً واحداً في أي منها يمكنه ان يتقاعد بعد عمر طويل - عمره أو عمر النظام - ويتفرغ لمهنة الكتابة الفكرية أو الكتابة الابداعية.

تعددت الأسباب والجواب بسيط هو أن غياب الحرية ليس وحده السبب الأساسي القاهر انما لأن الثقافة تحولت لدى هذه الأنظمة الى مادة استهلاكية كالفيديو والتليفزيون والسيارة يوظف فيها الناس كما يوظف حراس البلدية. وبازدياد عدد موظفي الثقافة يزداد عدد البلديات الثقافية. وفي أغلب ظن الأنظمة أنه بهذا تتعزز ديموقراطية الثقافة، من دون ان تدرك أن لا ديموقراطية للثقافة اذا لم يتحسسها ويستعملها الناس كجزء نابع من عاداتهم، ومن خلقهم ومن هويتهم ومن طقوسهم، لذلك فشلت أيقونات الثقافة العربية. وأسباب الفشل تكمن في الفردية الجائعة الفظة التي تتمتع بها، وفي الشخصانية النهمة التي تمارسها بغية التأثير في أجهزة الاتصال الاعلامية حين فرضت على الناس أن يكونو معجبين بشخصيات هؤلاء الأدباء وان لم يكونوا معجبين بأدبهم، من دون ان تكون تلك الشخصية أو ذاك الأدب معبرين عن روح ذلك الزمان - زمانهم، فاذا نجحت التعددية الصوتية بعلامات عالية، رسب الحوار والنقاش بمعدل صفر.

لكن سرعان ما يعمد حراس البلدية إلى نصب سيرك ثقافي في ساحة بلديتهم، يتهافت عليه أهل الأيقونات في الثقافة العربية بأسماء مستعارة وشعارات مكررة فات زمانها وهزلت مفرداتها، ويحولونها الى حلقات ذكر يرفعون فيها المدائح فيرقصون من الطبالين وينامون مع المغنين في الفراش الأدفأ. فالوضع لا يحتمل أية بوادر يستشف منها بعض التردد. وفي بعض التردد الكثير من الاستقلالية.

الأخطر من ذلك ان جلساء مقهانا، لو أرادوا ان يتسامروا حول آخر الكتب التي قرأوها والافلام التي شاهدوها وصالات العروض الفنية التي زاروها، لاكتشفوا ان ليس في صحافة العرب الدولية، ولا المحلية، ما يُقرأ. ولا على شاشاتها أفلام تُشاهد، ولا في تليفزيوناتها برامج تستحق السهر، ولا على جدران صالاتها الفنية ما له علاقة بالفنون التشكيلية.

فصحراء الثقافة العربية قاحلة تنعب فيها ريح البوار، والأسوار مرتفعة في وجه القادم الينا من عالم الحضارات.

لذلك لا يمكن في هذه الصحراء المترامية الاطراف ان يملك المثقفون - أيقوناتهم وشموعهم - الاندفاع المرجو لتعميم أفضل معارف عصرهم وأرقى أفكار زمانهم، إذا كانت الأرض مجدبة الى هذا الحد، واذا كان واقع المشهد الثقافي العربي أسوأ من المسرح السياسي العربي برمته، واذا كان المثقف العربي لا يملك وسائل الاتصال ولا يملك أدوات القراءة والكتابة والمناقشة، فلا يمكنه ان يغني الثقافة اذا كان غير قادر على القيام بعملية تبادل بسيطة بينه وبين رفاقه المثقفين الآخرين، ولا يمكنه ان يساهم في نموها ونشرها وتهذيبها.

إن غياب الديموقراطية هو الذي خلق كل هذا التصحر في البنية الثقافية العربية وألغى بمرور الوقت معها القاسم المشترك الأعظم الذي كانت تملكه الثقافة العربية بتعدديتها القطرية. ويكتشف الناس وسط هذا الغياب أنه اذا كان الاختلاف والتعددية أمرين عظيمين في المطلق إلا أنهما يؤكدان واقع شتات فكري لعوالم ثقافية مختلفة، هي في التقييم النهائي لها مجموعة ثقافات عربية لا يجمع بينها الا اللغة. وأصبح ما هو جيد للتعددية سيئاً للثقافة. فمشكلة الثقافة - أكانت نخبوية أو ديموقراطية - انها تحتاج يومياً، لا موسمياً، الى المناقشة والمناظرة في حرية مطلقة، بقدر حاجتها الى المشاركة في وسائل الكتابة والاذاعة بكل أنواعها، ليتم تحقيق الاغناء المشترك والمطلوب لوقف الجفاف واليباس في الحياة الثقافية العربية.

وسط هذا المشهد الثقافي العربي، لا يمكن لرصيف مقهانا ان يجمع كل أصناف الأيقونات الثقافية، من دون ان يطرح جلساؤه هواجس سيطرة السياسة اليومية على كل ما هو ثقافي. فلو تطلعنا الى الفنون والآداب لوجدنا كم عالمها رمادي حزين وكم ضمرت آفاقها وتقلصت مساحات الابداع فيها. ولو سأل أحدهم الآخر مسامراً عن كتب الحب الصادرة في السنوات العشر الأخيرة لوجدنا انها لا تتعدى أصابع اليد الواحدة، مقابل كتب السياسة والنضال التي أغرقت الأسواق العربية. ولو سأل أديب من رواد مقهانا زميلا له منادماً عن قضية من قضايا السياسة المطروحة في العالم اليوم، لأتحفه بمحاضرة طويلة في الأدب النضالي كأن القهر السياسي قد حوّل كل مثقف الى راجمة للصواريخ، وأفرغ الحب من أقلامنا ومشاعرنا معاً، ملغياً بدوره تراث الرومانسية العربية من الجاهلية الى اليوم.

> ليس هناك ديمقراطية ثقافية من غير ديمقراطية سياسية

وتكتشف أيقونات الثقافة العربية - أو نكتشف نحن - عبر مسامراتها في مقهانا، مدى تسلط الفكر الواحد على كل أجناس الأدب وأنواع الفنون، فلا يبقى في أيديها إلا فتات المفردات «النضالية» المسموحة بالتداول، واذا بالمواضيع تضيق، والخيارات تقنن، فلا يخرج منها إلا أدب مضحك ومبك، ممنوع فيه التناقض والغموض والالتباس، ومسموح فيه فقط صراع القديم والجديد وكأن كل الماضي هو سيء، وكل الحاضر والمستقبل هو الجيد. فليس المطلوب من الثقافة أي اداء أدبي أو بعد فني ما دام مضمونها السياسي صحيحاً أو مناسباً، فينحصر الأديب في أضيق حدود القول، ويطوق الفنان في أضيق نطاق العمل، ويعيش المثقف على ضمور الثقافة. وننسى - وينسى معنا رواد مقهانا - ان مهمة الثقافة والمثقفين الأساسية هي ان يقولوا لنا وللناس وللآخرين إننا قوم متحضرون، فالثقافة هي نحن ومَنْ نحن وكيف نرى أنفسنا والمنظار الذي نرى فيه العالم والحلم الذي نبني عليه مستقبل أيامنا الآتية.

لذلك سيظل مقهانا في متاهته يبحث عن جليس على رصيف في شارع في مدينة عربية، قادر على كشف التوتر المختبيء في فنون وآداب مجتمعاتنا حتى لا يصبح مكاناً لقبر الثقافة. □

١٩٨٩ ـ ١٩٩٠

نتائج مسابقة «الناقد» للرواية



■ في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ أعلنت «الناقد» عن تأسيس جائزتها للرواية، ونشرت شروط الجائزة. وأبرز هذه الشروط انه يحق لأي عربي ان يتقدم الى هذه الجائزة شرط ان لا يكون قد سبق له ان نشر رواية من قبل، وان لا تكون الرواية المقدمة الى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على ان تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي الى الجديد، وبمضمون يعالج قضايا تشغل الانسان العربي المعاصر».

وقد حددت قيمة الجائزة بألفي جنيه استرليني.

وفي ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٨٩، أقفل باب قبول مخطوطات روايات المتسابقين.

وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط المسابقة حتى ذلك التاريخ ٥١ رواية جاءت من ١٧ بلداً عربياً وأجنبياً موزعة بحسب كتّابها على الأقطار العربية الآتية: ٤ لبنان، ٢ المغرب، ١٨ سورية، ٧ فلسطين، ٦ مصر، ٥ العراق، ١ السعودية، ٣ السودان، ٤ الأردن، ١ الجزائر.

وتشكلت لجنة للتحكيم مؤلفة من الأساتذة: **يوسف الشاروني، زكريا تامر، ادوار الخراط، جورج طرابيشي، ومحمد برادة**، نظرت على مدار ستة أشهر في الروايات المشاركة في المسابقة، ثم قدم كل عضو تقريره التقويمي.

ولما جاءت آراء أعضاء اللجنة متضاربة بحيث لم يتفق ثلاثة محكمين من أصل خمسة على رواية واحدة كي تنال الجائزة الأولى المعلن عنها، فقد رأت «الناقد» ان تقسم الجائزة بعد رفع قيمتها الى **ثلاثة آلاف جنيه استرليني** على الروايات الثلاث التي اعطاها أعضاء اللجنة العدد الأوفر من الدرجات، ففازت بنتيجة ذلك الروايات الثلاث التالية:

- ■ **«مجنون الحكم»: سالم حميش (مواليد ١٩٤٨ ـ المغرب).**
- ■ **«امرأة القارورة»: سليم مطر كامل (مواليد ١٩٥٦ ـ العراق).**
- ■ **«حجر الضحك»: هدى بركات (مواليد ١٩٥٢ ـ لبنان).**

وبموجب هذه النتيجة توزع قيمة الجائزة، التي قدمتها شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** بالتساوي على الروائيين الفائزين، **أي ١٠٠٠ جنيه استرليني لكل منهم.**

وتصدر شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** الروايات الثلاث الفائزة ضمن السلسلة الروائية الأولى في صيف ١٩٩٠، ويتقاضى كل من الروائيين الفائزين، اضافة الى قيمة الجائزة، حقوقهم التقليدية كمؤلفين من الناشر.

أما آراء أعضاء لجنة التحكيم، فكانت كالآتي:

يوسف الشاروني:

١ ـ «مجنون الحكم»: سالم حميش ـ المغرب:

مجهود واضح في استيعاب فترة حكم الحاكم بأمر الله، واسقاط الحاضر عليه، وهو استيعاب للموضوع كما هو للأسلوب، وهو لا يلتزم الغالب التقليدي للرواية التاريخية، اذ يتراوح الشد الروائي بين اللوحات القصصية حينا والتسلسل الروائي حينا آخر، تتخللها مقاطع بأقلام مؤرخي تلك الفترة مما يضفي على العمل الروائي عبق التاريخ، فيتضافر الموضوع والأسلوب والشكل في تقديم عمل فني متكامل.

٢ ـ «امرأة القارورة»: سليم مطر كامل ـ العراق:

تتميز بفنتازيتها وأسطوريتها إذ تذوب فيها الفواصل بين عوالم الواقع والحلم والكابوس والماضي والحاضر الوسيلة والمنطق والجنون حيث هي الوسيلة الروائية الوحيدة لتقديم اللحظة الحياتية للبطل المزدوج الشخصية من الخارج والداخل بكل عنف تناقضاتها في أسلوب غني بالتشبيهات الموظفة فنيا، قريب من لغة الشعر.

٣ ـ «عيلة فلتس»: جورج البهجوري ـ مصر:

مكتوبة بعفوية وتلقائية، بلاغتها في بساطتها الظاهرية، وتقدم قطاع الأقلية القبطية في مصر للقارىء العربي. ومثل هذا النوع الروائي نادر في الأدب المصري وربما لم يسبق ان قدمه بتوسع الا ادوارد الخراط.

ادوار الخراط:

١ ـ «حجر الضحك»: هدى بركات ـ لبنان:

هذه رواية ممتازة ورائعة، وهي في تقديري تتفوق بمراحل على كثير من أعمال الروائيين المعروفين. هي رواية «البطل» الواحد او «اللابطل» الواحد على خلفية الحرب في بيروت. الى جانب الاحتفاء بالتفاصيل الدقيقة التي تلتقطها عين واعية وصاحية يقظة للفروق الظاهرية يقظتها في الوقت نفسه للتراوحات والظلال الداخلية، نجد هنا جدة للكتابة نابعة عن جدة في الرؤية وعمق حقيقي في التقصي، هذه رواية ذهن مثقف على وعي تام



ومعرفة بالتقنيات «الحداثية»، فضلا عن حس مرهف. والرواية تجمع بين المقدرة على المجاز والشاعرية الخفية المدخل، والمقدرة (النادرة جدا) على المجاز وعلى ضربات القلم الخاطفة النفاذة. وعلى خلاف معظم ما قرأت تستطيع هذه الرواية ان تخترق حاجز المنتظر المتوقع العادي لتأتي بالمفاجيء الباهر الذي يبدو ـ على الفور ـ طبيعيا بل ضروريا وحتميا مع بقائه على خصيصة المدهش وقيمة الصدمة.

قد يكون في الرواية ضرب من التطويل والاسهاب ـ هذه آفة الغالبية العظمى مما قرأت من روايات مقدمة ولكنها أيضا آفة الكثيرين من «كبار» الروائيين.

٢. «رائحة اللحظات»: بهيجة حسين. مصر:

رواية بقلم متمرس ورقيق الحساسية. وقد تبدو بسيطة، وتجري مجرى السنن المضطردة في هذا السياق، سياق الرحلة والغربة والسعي الى الاستقرار في بلد عربي جديد على بطلة الرواية، ولكن ميزتها الأولى مقدرتها على التخلي عن الجاهز والمسبق، اي تأكيد نوع من «البراءة» او «الطزاجة» في تلقي معطيات الواقع، دون ادنى سعي الى بهرجته او تسويغه: في الكتابة جنوح الى حنين «نوستالجيا» رقيقة وأنثوية ممتزجة بصلابة في رؤية العالم الخارجي وعلاقاته.

٣. «مجنون الحكم»: سالم حميش. المغرب:

الميزة الأولى ـ وهي أساسية ـ في هذه الرواية هي مقدرتها على الافادة من التراث السردي الغني ـ «غنى فادحا» ـ في كتابات مؤرخينا القدامى، وامتلاكها ـ على الأغلب ـ ناحية اللغة المتسقة مع مادتها، تاريخيا ونفسيا واجتماعيا ـ وهو اتساق يندر أن يحدث في هذا الضرب من الكتابة الروائية المحدثة، وقد يفلت هذا الاتساق من قبضة الكاتب في بعض الحوار وبعض فقرات السرد حيث تتسلل الى النص كلمات وتركيبات حديثة ترن في الأذن ناشزة (وغير ضرورية فنيا) كما يقع الكاتب في تطويل مسرف أحيانا عندما ينحو منحى الاقتباس لكي يثبت صحة وفاعلية نصه، او اسهاب آخر في الحوارات و«المحادثات» بإيراد ما لا يلزم بل ما قد يؤذي سلامة المحادثة. جدية الغوص في يم ـ او خضم ـ التراث لا شك فيها ولكن السؤال هو: الى أي مدى بلغ الكاتب في معادلة التوازن الضروري بين النقل والابداع؟ بين «كتلة» النص التاريخي ووفق التخييل الروائي؟

جورج طرابيشي:

١. «إمرأة القارورة»: سليم مطر كامل. العراق:

على الرغم من أنها قد لا تكون «رواية» بالمعنى المتعارف عليه. فهي أحقّ بالوصف بأنها «فانتازيا روائية». ولكن فتحتها، بخلاف ما هو مألوف في هذا الضرب من الأدب، عريضة للغاية الى حد لا نجد له مثيلا في الأدب العربي الا في «رواية» نجيب محفوظ: «أولاد حارتنا». وبالفعل، ان هذه الفانتازيا الروائية أقرب الى تكون اعادة كتابة لسفر التكوين، بطلها هو الانسان، وراويها (في بعض تجلياته) هو الله. ومسرحها الكون وقارات الأرض. وديكورها ميثولوجيات التاريخ ووقائعه المعاصرة معا. ولغتها بلورية مصفاة.

ان «إمرأة القارورة» تستحق قبل غيرها الجائزة الأولى لأنها تبشر بمولد كاتب جديد، اذا استمر فسيكون ذا وزن.

٢. «السادة»: صلاح عبد السيد. مصر:

رواية تتمتع بقوة البناء الروائي، وبالجملة المقتضبة، المتوترة، التي تقول بايجاز كهربائي ما لا تقوله الجملة الشارحة الطويلة. اما الموضوع فجريء للغاية.

٣. «مشهورون لا يعرفهم أحد»: محمد غانم. سورية:

رواية قاسية منتهى القسوة. واقعية منتهى الواقعية. رواية يتيمة من روايات الجبهة والحرب، ولكنها رواية بعيدة عن كل نفاق ايديولوجي «وطنجي». وهي تصور واقع الجبهة (والجيوش العربية) تصويرا سوداويا لا يرحم.

محمد برادة:

١. «حجر الضحك»: هدى بركات. لبنان:

تستوحي موضوعا راهنا (حرب لبنان)، والشكل الفني (لغة، وبناء، وفضاء وشخوصا..) يحقق توازنا لافتا للنظر. ان مأساة الحرب، رغم حضورها، تتوارى خلف التفاصيل وسلوكات الشخوص لتنقلنا من الخاص الى العام.

من أجمل النصوص ـ ان لم يكن أجملها ـ التي قرأتها عن حرب لبنان.

٢. «مجنون الحكم»: سالم حميش. المغرب:

استيحاء التاريخ في التخييل واستثمار الكتابة التاريخية لتوليد كتابة روائية لها نكهة الماضي، وراهنية الحاضر.

هذه «منطقة» أساسية أخذت تمد الروائيين العرب بعناصر لتجديد وتأصيل انتاجهم. واعتقد ان ميزة هذا النص تتجلى في تحقيق علائق جدلية بين الشخوص واللغات وطرائق السرد. وإذا كانت لغة المصادر والمراجع التاريخية تحتل مكانة بارزة، فان لغة الكاتب المحاكية لها تضطلع بوظيفة التهجين والبارودية وتفجير السخرية.

٣. «بدون عنوان»: جنان جاسم الحلاوي. العراق:

التجريب في أفق البناء الروائي المفتوح، القائم على تجاور الفضاءات والمشاهد والأحداث وإضفاء الطابع الأسطوري على اليومي المعتاد. يتميز هذا النص بلغته وبنائه: لغة ثرية، دقيقة لاقطة للتلاوين والتفاصيل. والبناء يقوم على مجموعة مشاهد وفضاءات وتذكرات كأنها تلتقطها عين كاميرا متجولة عبر الحقب والأمكنة بلا حدود او حواجز وداخل مسار متصاعد من الفرد الى الجماعة، ومن اليومي الى الأسطوري تنتصب الكتابة عنصرا بارزا، مشحونا بالحمولات الفكرية والتخييلية والايديولوجية لتضع كل شيء موضع تساؤل.. لتعوض المقدس بالدنيوي.

زكريا تامر:

١ . «مجنون الحكم»: سالم حميش . المغرب:

تتصدى هذه الرواية لتناول شخصية تعدّ من أكثر الشخصيات التاريخية تعقيداً والتباساً، وأثيرت حولها التساؤلات، وتباينت التقويمات لها بين الهزء بها وادانتها بالجنون وبين اجلالها الى حد تقديسها كأن الماضي هو الحاضر، فلا يزال ثمة من يعتقد ان كل ما يفعله هو حق يجب ان يسود حتى ولو كان جرائم شائنة بينما يعتقد في الوقت نفسه ان كل مناويء له هو باطل يجب ان يدحر ويزهق بكل وسيلة.

والرواية بمجملها تنجح في تصوير حقبة مهمة من التاريخ العربي زاخرة بالصراع الدموي بين معتنقي الأفكار المتناقضة، وذلك التصوير يأتي فنياً حياً، ينذر ويبشر بخاتمة لانجاة منها.

٢ . «إمرأة القارورة»: سليم مطر كامل . العراق:

رواية مرتبطة أوثق ارتباط بأساطير المنطقة العربية وتراثها الشعبي ومعتقداتها غير ان ذلك الارتباط ليس تأويلا جديدا لها بل هو ينطلق منها كي يقول قوله الخاص النابع من الأعماق الانسانية التي يمتزج فيها الليل والنهار.

وتفصح الرواية عن قدرة باهرة على التخييل القادر على ان يتحول الى واقع شديد الصلابة.

٣ . «موجز تاريخ الباشا الصغير»: فيصل خرتش . سورية:

رواية تتصف بجرأتها شكلا ومضمونا، وتكشف ألوانا شائقة من حياة أناس البيئة الشعبية ومعاناتهم، وتلغي بنجاح وبكثير من الحذق الفني والعفوية الحدود بين العديد من العوالم: عالم الأحياء وعالم الأموات وعالم التخيل.

والرواية ملأى بالسخرية السوداء المرّة الأصيلة، وتدل على اطلاع واسع وعميق على الحياة اليومية في الحارات الشعبية الدنيا، كما تدل على موهبة حقيقية واثقة بعطائها.

■

و«الناقد» انطلاقا من اهتمامها بتشجيع الأساليب الأدبية الجديدة المختلفة، ارتأت ان تكون لها جولتها الخاصة مع النصوص الروائية المتسابقة، وكانت حصيلة هذه الجولة ان اختارت ثلاث روايات كي تنشر في عداد السلسلة الروائية الأولى التي تصدر عن شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** ـ لندن.

وهي روايات تتميز بالنضج الفني، وبالاضافة والتجديد على صعيدي الاسلوب والرؤية. والروايات هي:

- ■ **«أطفال الندى»: محمد الأسعد (فلسطين).**
- ■ **«موجز تاريخ الباشا الصغير»: فيصل خرتش (سورية).**
- ■ **«شجرة الكلام»: محمد أبو معتوق (سورية)**

ويتبلغ الروائيون الفائزون نتائج المسابقة عن طريق الاعلام، ولاحقا بواسطة رسائل توجهها اليهم لجنة الجائزة.

وتعلن «الناقد» عن استمرارها في تنظيم المسابقة بالشروط نفسها على ان تجري مرة كل سنتين بدلا من مرة كل سنة.

وسيعلن عن فتح باب المشاركات في «جائزة الناقد للرواية» لعام ١٩٩٢ في موعد يعلن عنه لاحقا. □

وطن أم مصحة؟



■ غياب الديمقراطية لا يجعل الناس مجانين، بل يجعلهم يفقدون عقلهم الجماعي. وهي محنة لا تختلف عمليا عن محنة الجنون نفسه الا في نقطتين: الأولى، أن أوجاع المصاب، لا تكشفها أدوات التشخيص الطبي. والثانية، ان علاجه يتطلب جراحة من دون تخدير.

أول أعراض هذا المرض أن كل مواطن على حدة، يبدو رجلاً عاقلاً، في تمام وعيه وادراكه. لكن الأمة ككل، تبدو غائبة عن الوعي، وعاجزة عن فهم واقعها عجزاً يحرمها من القدرة على تغييره، ويرغمها على الهروب منه بكل وسيلة متاحة للهروب، بما في ذلك وسائل التمثيل والسحر والحلم وتغييب صوت العقل وراء الصراخ الهستيري. وهي أعراض تعايشها شعوب كثيرة داخل المصحات العقلية وخارجها، ومنها ـ للأسف ـ شعبنا المريض في الوطن العربي.

فالمواطن العربي الواحد لا ينقصه شيء من نعمة الوعي. إنه رجل يفهم لغة العصر، ويعرف وجه الحق في كل موضوع على حدة، ويرفض شريعة القوة، ويبادر كل شخص يقابله [بالسلام عليكم ورحمة الله].

في الجانب الآخر، تبدو الأمة العربية مجتمعة خارجة جدا عن هذا الاطار. فهي امة لا تبالي بمنطق العصر، ولا تملك نظاما شرعيا للادارة، ولا تلتزم بمبادىء الحرية والعدل، ولا تتورع عن تمجيد نظم الاقطاع، واقرار شرائعه البربرية، من شريعة عزل المرأة واستعباد الطفل الى شريعة الحكم الفردي، وتبذير المال العام على أهواء الأسر الحاكمة.

مصدر هذا التناقض، بين وعي المواطن الفرد، وبين جهل الأمة مجتمعة، أن العرب الذين خسروا مناخ الحوار الحر، قد خسروا معه عقلهم الجماعي، وورطوا أنفسهم في ثقافة فردية، لا تعاني من غياب المواطنين الاذكياء، بل تعاني من غياب وسيلة التفاهم بينهم في مجتمع شبه أخرس، له صفات القطيع، لا يتكلم لغة مشتركة، ولا يملك قرارا جماعياً، ولا تجمعه ارادة أصلا سوى ارادة الراعي وعصاته.

في وطن خسر لسانه الى هذا الحد، تصبح الفصاحة عقدة نفسية، ويتعلم الناس زخرفة الكلام، في ثقافة لسانية مسطحة، لا تهدف الى فهم الواقع، ولا تستطيع أن تتخذ قرارا جماعياً بشأنه، بل تهدف الى تغييب القرار وراء ستار كثيف من الآراء النظرية التي لا تهمها نتائج النقاش، بقدر ما يهمها النقاش في حد ذاته. ان قضية الديموقراطية بالذات، لا تنال في ثقافة العرب، سوى محنة الحيرة المستمرة، بين نظريتين مستحيلتين، على لسان فصيح واحد:

النظرية الأولى، تنادي بالعودة الى عصر عمر بن الخطاب، متعمدة أن تقول إن المشكلة من أساسها، ليست مشكلة حقا، وإن رجلا صالحاً واحداً، يستطيع ان يصلح واقع أمة، وهي فكرة من شأنها ان تضحك عمر بن الخطاب في قبره، لكن أحداً لا يلاحظ موضع النكتة.

النظرية الثانية، تنادي باستعارة نظام الأحزاب من دول الغرب الرأسمالي، آملة ان تقدم للعرب وصفة طبية جاهزة لعلاج جميع أمراضهم مجاناً، وهي فكرة أقرب الى الشماتة منها الى النصح، لأن العرب لا يملكون رأس المال نفسه، ولا يملكون العمال، ولا الاسواق، ولا المصانع، وليسوا بوسعهم ان يؤسسوا أحزابا، لا تجد ما يدعوها الى التحزب.

الصفة المشتركة بين هاتين النظريتين، ان كلتيهما مجرد نصيحة غير جادة، وغير قابلة للتطبيق. فلا أحد يستطيع ان يعيد عجلة التاريخ الى عصر عمر بن الخطاب، ولا أحد يعرف كيف يؤسس العرب أحزابا عمالية ورأسمالية، من دون عمال ولا رأس مال. لكن ذلك لا ينبه «المفكر» العربي، الى نقطة الضعف في ثقافته النظرية، ولا يعوقه عن تكرار أقواله المستحيلة، جيلا بعد جيل، وعصراً بعد عصر، بالألفاظ نفسها، والعقم نفسه، في شهادة معلنة على ان الأمة التي تفقد عقلها الجماعي، لا تملك فكراً، بل تملك لغة فقط، وان هذه الظاهرة بالذات، هي الصفة المألوفة لحالة الجنون المألوف، رغم ان المريض شخصاً، يكون ـ طبعاً ـ آخر من يعلم ان كثرة الكلام، مجرد دليل على قلة معناه.

فاللغة وحدها لا تعوض الأمة عن غياب عقلها الجماعي، ولا تضمن لها رؤية واقعها من الزاوية الصحيحة، بل تشغلها عن ادراك هذا النقص بالذات، لأنها توفر لها سبيل الهروب من الواقع، عبر أربعة منافذ لغوية بحتة:

المنفذ الأول، يقوم على استخدام وسائل المسرح لاختلاق «حاضر» من «الماضي»، فيرتدي المواطن ثياب القرن السابع، ويطلق لحيته، ويلوي لسانه بلهجة بني أسد، ويذهب للعيش في عصر عمر بن الخطاب، متعمدا ان يدس امرأته تحت اللحاف، لكي لا يفوته شيء من تفاصيل الديكور.

في هذه المسرحية، يختلق المواطن لنفسه واقعا يناسبه على المقياس. فالعودة الى الماضي، تعيد اليه شعوره بالانتماء، من دون أن ينتمي لأحد. وتوفر عليه مواجهة حاضره المهين، من دون ان يتعرض للوم أو السخرية، وتتيح له أن يمثل دور البطل الحريص على أمجاده، الذي يعيش «معززاً مكرماً» تحت راية عمر بن الخطاب. إنه يحل جميع مشاكله من دون ان يحل مشكلة واحدة.

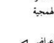
في وطن خسر لسانه تصبح الفصاحة عقدة نفسية

في مقابل هذا الحل البارع، لا يحتاج المواطن الى شيء سوى ان يضع عقله فوق الرف، ويركز جهده في حفظ الحوار على ظهر قلب. انه لا «يفكر»، بل «يتكلم» متعمدا أن يسخر اللغة لتحقيق هدفين:

الهدف الأول، أن يمجد ماضيه، بكل حيلة مسرحية في حوزته، من افتعال الالقاء بصوت مؤثر، الى استخدام وسائل البلاغة في تفخيم الماضي، بصفات فخمة مثل [التليد والجليل والخالد].

الهدف الثاني، أن يعلن رفضه لحاضره، متعمدا ان يبرر هذا الرفض، بالوسائل المسرحية نفسها، من الحديث عن الحاضر بلهجة تقطر استنكاراً وسخرية، الى الصاق التهم بحضارة العصر وقيمه ووصفه بالهمجية والانحلال.

هذا المواطن ـ الممثل، لا يكتشف أنه ممثل، ولا تظهر عليه أعراض ◁





الخلل العقلي الذي يعاني منه، إلا اذا اضطرته ظروف العيش الى ان يغادر خشبة المسرح، ويواجه الواقع في أرض الواقع. اذ ذاك - فقط - تنجلي الغمامة عن عينيه، ويكتشف مصعوقاً أنه لم يحل شيئاً من أصل المشكلة، بل زادها سوءاً وتعقيدا، فامرأته المحجبة، لا تعرف كيف تتعامل مع عصرها بأي قدر من التكيف، بما في ذلك ان تستعمل دراجة. وأولاده المولعون بأمجاد الماضي، ينقصهم التأهيل المطلوب، لكي يكسبوا خبزهم اليومي. ووطنه الفقير، يغرق في الديون. وبيته القديم يغرق في المجاري. وهو شخصياً لا يملك ثمة ما يفعله في هذا الركام، سوى ان يتعلق بقشة، ويعود لقضاء السهرة في المسرح، مثل أي رجل مجنون.

المنفذ الثاني الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في استخدام أدوات السحر لمسخ الواقع من أساسه، في صورة مختلفة أخرى. فالمواطن هنا لا يعود الى الماضي، بل يستورد لنفسه حاضراً جاهزاً من الخارج. انه ينظر حوله بامعان، لكي يختار أفضل نموذج في السوق، ثم يعمد إلى انتحاله، آملا أن يتقمص «روحا جديدة» على عادة السحرة في تقمص الأرواح. وبالطبع، يقع الاختيار تلقائيا على النموذج الأوروبي البراق الذي أثبت نجاحه أكثر من سواه.

الخطوة الأولى، لاتمام اجراءات هذا التقمص، تبدأ بأن «يسحر» المواطن شخصيته، ويتحول الى رجل أوروبي، في ملبسه ومسكنه وطريقة اكله ونوع هواياته، وميله الى الحديث بكلمات أوروبية، باعتبار ان روحه الجديدة، لا تفهم كل ما يقوله العرب. وهي اجراءات يلزمها عادة، أن يسحر المواطن امرأته الى سيدة اوروبية، وعياله الى عيال اوروبيين، ويشتري لنفسه كلبا اسمه «فيفي» لكي لا يفوته شيئاً من تفاصيل الديكور.

بعد ذلك، تبدأ المذبحة. فمشكلة هذا المواطن «الحديث»، أنه يعتبر نفسه مثل بيت حديث البناء، قائم على أنقاض كوخ متهدم. إنه لا يهجر ماضيه فحسب، بل يتعمد ان يهدمه من أساسه، ويسويه بالأرض، ويلقي جميع مخلفاته في القمامة، خلال حملة حربية ضارية، تؤدي فيها الكلمات، دور أصابع الديناميت، ويقاتل فيها المواطن المسحور على جبهتين:

الجبهة الأولى، موجهة لنسف تراث العرب بحجة أنه تراث «بال» لا يجاري روح العصر، ولا يستطيع أن يحتوي قيم الديموقراطية الرأسمالية. وهي تهمة لا تريد أن تصلح حال العرب، بل تريد ان تقنعهم بأن طريقهم الوحيد الى الخلاص هو ان يخرجوا من جلودهم، ويكفوا على ان يكونوا عرباً.

الجبهة الثانية، موجهة لتلميع النموذج الأوروبي القائم على اقتسام السلطة بين العمال، وبين أصحاب رأس المال، بحجة أنه نموذج ناجح، أثبت نجاحه عمليا الى حد لا ينكره سوى رجل غير عملي. وهي فكرة تتجاهل أن العرب لم يستوطنوا قارات العالم الجديد، ولم يسيطروا على مصادر المواد الخام، ولم يعيشوا عصر الثورة الصناعية، وليس بوسعهم أن يؤسسوا أحزاباً لا ينتمي اليها أحد، ولا تعني دعوتهم الى مثل هذه الفكرة السحرية سوى أن بعض «مفكريهم» قد تقمصوا شخصية لا يعرفونها، وخسروا عقولهم بفعل السحر.

المنفذ الثالث الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في اللجوء الى أدوات الحلم لتفسير الواقع الفاشل بلغة ناجحة. فالمواطن هنا لا يهرب من حاضره بل يفسره بأسلوب شعري، متعمداً أن يسخر اللغة، لتنفيذ حل خيالي بحت. انه لا يغير الواقع، بل يغير اسمه في القاموس:

فالحاكم المتسلط، يصبح «قائداً شعبياً». وقوانين الملك الماجن، تصبح «مراسيم شريفة». وعصابات القتلة، تصبح «قوات وطنية». والحزب الطائفي، يصبح «حزب الله». والمرأة السجينة، تصبح «سيدة مصون». والفقيه الجاهل «عالما في الدين». والادارة البوليسية «حكومة رشيدة». وقطع رؤوس المواطنين «عملا بالسنة المحمدية». والحكم العائلي المنقرض «تطبيقا لاحكام الشريعة الخالدة». إن كل ما أفسده الدهر يصلحه العطار بكلمة من عنده.

الاجراء الأول لتأمين هذا الحل، يتمثل بالضرورة في الغاء حرية التعبير، وتشديد الرقابة على وسائل الاتصال لأن الشعر المسخر لتغطية عورات الواقع شعر أعور في حد ذاته، لا يستطيع ان يؤدي مهمته الا في مجتمع من العميان. انه يحتاج الى مساندة مستمرة من الله والبوليس معا، لكي يوفر لنفسه ثلاث ضمانات أساسية: الأولى ان يكون هو الصوت الشرعي رسميا. والثانية ان لا ينافسه أحد على مكبر الصوت. والثالثة ان لا يسمعه سوى جمهور صاخب من المجانين.

المنفذ الرابع الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في استخدام أسلحة الهستيريا، لتغييب صوت العقل القادر على قراءة الواقع من الزاوية الصحيحة. فالمواطن هنا، لا يهرب من حاضره، ولا يعترف أصلا بأنه في حاجة الى الاصلاح، بل يتخندق للدفاع عنه، متعمداً ان ينشغل بجو المعركة عن سبب المعركة نفسها. إنه لا «يحاور» بل «يقاتل» طبقاً لخطة عسكرية عادية، تستعمل اللغة بمثابة سلاح قتالي في نوعين من الحرب:

النوع الأول، يعتمد على الصراخ بصوت عالٍ، وبأقصى قدر من التشنج، وابداء السخط، والعصبية، والتلويح بالأيدي على بعد قليل من وجه «الخصم». وهي حيلة لها جذور في سلوك الأطفال المدللين الذين لا يملكون وسيلة أخرى لفرض مطالبهم المتطرفة، لكنها لا تعني في سلوك الكبار سوى انهم قد نسوا ان يكبروا.

النوع الثاني، يقوم على تحويل الكلمة الى حجر، مهمته ان يشج رأس الخصم، أو - على الأقل - أن يدفعه الى الفرار. فالناقد الذي يرفض حاضر العرب، اسمه «معول هدام». والذي يرفض عزل المرأة، اسمه «زنديق متأثر بثقافة الغرب». والذي يرفض الحكم الوراثي، اسمه «عميل مأجور». والذي يرفض سلطة رجال الدين، اسمه «عدو الله». والذي يرفض شريعة القوة، اسمه «متخاذل جبان». والذي يرفض تزييف الواقع، اسمه «دجال غير واقعي». كل كلمة لها وقع الحجر. كل كلمة تعض وتعقر. ان لغة الناس - في غياب عقلهم الجماعي - تصبح نوعاً من الخرس.

الصفة المشتركة بين جميع هذه المنافذ اللغوية، أنها لا تغير وجه الواقع، بل تجعله واقعا غير قابل للتغيير. فالأمة التي تخسر عقلها الجماعي، تخسر بالتالي سلاح الجماعة، وتتحلل الى ملايين من الافراد العزل، الذين يحلمون بالتغيير دائماً، ويطالبون به أحياناً، لكنهم لا يستطيعون ان يفرضوه. وهي محنة لا تخفيها أدوات المكياج، ولا يخفف من عواقبها الرهيبة أن يجتمع «المفكرون» في مؤتمر بعد مؤتمر، وندوة بعد ندوة، لكي يتبادلوا التهاني والنظريات الملفقة. ان خلاص الناس في اجتماع الناس أنفسهم.

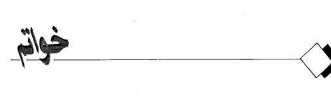
وخلاص العرب في اجتماع الملايين الذين يلتقون اسبوعياً في الجوامع.

خلاصهم في يوم الجمعة، عندما تسترد الملايين وعيها المغيّب، ويستعيد هذا اليوم المبارك هويته السياسية الضائعة، فيتحرر من خطب الوعظ، ويصبح لقاء رسميا على مستوى الأمة، يجمعها في مكان واحد، ووقت واحد، تحت شعار جماعي واحد لكي يطلقها كالاعصار في مسيرة الغضب الصاعقة. اذ ذاك يبطل مفعول السحر، ويخرج المارد من القمقم.

اذ ذاك يعود الوعي الغائب من منفاه، ويسترد الشعب الأخرس صوته، ويسمع أعداء العرب هدير الزلزال القادم من قلب الأرض.

اذ ذاك فقط. □

ان خلاص الناس في اجتماع الناس



الصمت ضالة منشودة

أنسي الحاج

■ الأمل أبله. الأمل هو اليأس. الأمل هو المؤامرة. الأمل هو طعمهم لاصطيادك. الأمل هو حَبْل الرعب يلتف حول عنقك. انفضْ عنك كلّ أمل. لا نور بغير الظلام المُطْلَق.

*

أنهارٌ من الانهيارات تجرف كل شيء. الأنقاض تدفن الجثث والجثث تدفن الأوهام. الدم في الأرض. لم يعد لأحد أهل ولا وطن. لم يعد لي حائطٌ ولا هواء.

أحرقوا غابة صمتي وأحرقوا غابة صوتي. لم يعد لي مكان أصغي فيه. ولا أُحبّ فيه. ولا أموت فيه. لم أعرف من أنا.

سقط القناع عن وجهي. ثم قناع آخر، فآخر.

ثم سقط وجهي.

ثم سقط رأسي، وروحي.

سقط الحب، ثم البغض، ثم الحقد، ثم سقطت اللامبالاة.

سقطت حياتي وسقط موتي.

«الحقيقة هي في قعر الهاوية» يقول ديموقريط.

أراكِ الآن أيتها الحقيقة! وأتمرغ بين أحضانك! . . . ويقيناً ما كان هذا المشهد المقزز يستحق مسيرة عمر.

ويقيناً لا شيء يستحقّ شيئاً أكثر من وقفة احتقار، أو جلسة احتقار، أو نشوة احتقار، أو سلسلة هذيانات انشطارية تُنهيها بالبصق المركز على وجه العالم، اذا كان للعالم وجه، واذا كان للعالم من وجود، حقاً.

*

لو دامت الحياة لما كنّا.

هذا هو سلاح الموت.

*

الحرّية هل هي حرّة؟

*

في عصر التضخّم الاعلامي وتخمة التعبير، يتحول الصمت الى ضالة منشودة.

عصر ظلمات الثرثرة، ضوضاء البرابرة الجدد، مكاتب تفتيش الصحافة، شيوعية التقليد البغائي والضحالة، جماهيرية كل شيء، اباحة كل شيء ولكنْ بطريقةٍ منزوعة الخيال للقضاء على الرغبة، على الرغبة في أيّ شيء.

في عصر التعهير الخالي من اثارة العهر، تغدو البطالة، بطالة القول وبطالة «الاشتراك»، ملاذاً وخلاصاً.

لقد جُنّ العالم من ضجيج أصواته دون أن يَسْمَع صوت نفسه.

وباتت هستيريا المنظر الحضاري المعاصر وفداحة نشاز أصواته تفرضان على الوجدان سؤال ذاته: هل خرجتُ من ظلمات الاحشاء لكي أتفتت تحت وطأة الصراخ القبيح و«التوجيه» الكاذب والتخاطب الاجتماعي التافه وغير المصغي فيه انسان الى انسان؟ هل أخذتُ حريتي لأختنق من ازدحام سير الحرّيات الزائف على درب الركض المحموم في دوّامة التكاذب والتهارُب والتصامُم؟

◆

هل أخذت حريتي لأختنق من ازدحام سير الحريات الزائف؟

. . . وها أنا بدوري أقطع الصمت بكلام يتعدّى اللزوم.

أن نغسل من هذه العادة البشعة: استعمال كل حقّنا في الكلام حتى آخر حرف.

الايجاز ذوق.

الصمت حب (او احتقار) فائق.

*

تقول اسطورة أورفيوس إن النغم الساحر، الذي روّض الوحوش والعناصر وأسكر الحجارة وأسكت الجحيم، قد غَلَبه الحبّ.

لحظة من طغيان الحب كانت كافية لكسر سحر الفن، فعادت وحوش الشرّ تنطلق من عقالها.

الفن جمال. الحبّ ليس جمالاً.

الحب انتقام من الجمال عن طريق عبادته . . .

◁



ألقيتِ عليّ نَظَرَكِ المفعم بالـطيبة، ومن ارتفاع الرداء عن ركبتيكِ كان يصدر اليّ منكِ، أنتِ المحتشمة، المجونُ الخطّاف.

*

«جنون الجسد»، يقول افلاطون، ويدعو الى قهر الجسد، الى التقشّف والقـداسـة، لأجل أن يستشفّ الانسان مكامن الخير في ذاته. «ان الحكيم ـ يقول ـ هو من يموت قبل الموت». وفي هذا الجو العابق بالجدّ والقسوة، يغدو الضحك محرّماً، لأنه غير خليق بالبشر ولا بالآلهة.

وفي بدايات المسيحية أيضاً الادانـةُ نفسها للضحك على لسان سيبريانوس ويوحنا فم الذهب، حيث المزاح والضحك معدودان من الشيطان، لأن واجب المسيحي هو ان يحافظ على الجدّ الوقار والتوبة والتألم تكفيراً عن خطاياه.

على العكس، ابيكور: ما دام لا وجود للحق ولا للخير في ذاتها، لا وجود اذن لأخلاقٍ مُطْلَقَة، والدينُ لا يفرض علينا ما يجب فعله. لا تقشّف ولا قداسة. يجب اتباع طريق الجسد، وهـو البحث عن اللذة وتحاشي الألم. ان هيكـل الحكيم هو جسده، ولا يسكنه روح الله كما يعتقد افلاطون، ولا تلهمه إلا «اللذة الالهية». وبَـدَلَ أن يهبط الخير على الانسان من فوق كاشعّة الشمس، يصعد اليه من تحت، مما يسمّيه ابيكور «البطن».

واسـتـطراداً، لماذا الحـرمـان؟ وفيمَ العبـوس والغمّ؟ ان الضحك، عند ديموقريط، هو لسان الحكمة، لأن كل شيء ذرات وفراغ ولا ما يستحق الجدّ.

ويقول ابيكور: «يجب أن نضحك ونحن نتفلسف»...

... كلاهما، افلاطون ـ المسيحيون وابيكور ـ ديموقريط، يفصلان ما يجب عدم فصله: الجد والمتعة. أخذُ اللذة جدّياً...

لا جدّية الزهد بل جدّية التركيز، لا جدية جدران السجن بل جدّية كهرباء الانخطاف، لا جدّية قاهرة لذات صاحبها حتى الموت، بل جدّية الانطلاق عبْر كامل الحواس والدخيلاء الى فضاء الحرّية الأوسع.

لا جدّية معقّمـة، اذن، ولكنْ في المقـابـل لا استخفـاف وسطحية يعكران صفو بلاغة المتعة.

قداسة الاستمتاع بَدَل قداسة الحرمان.

والضحـك الســابق للاحتفـال، ضحـك الاسـتـدراج والفكفكة، ضحك التحضير على قدم المساواة مع صمت التحضير.

الأمل بلاهة
الأمل هو اليأس
الأمل
هو حبل الرعب
يلتف
حول عنقك

وأن يسكننا جسُدنا وروحُ الّله فأي فرق عندئذ؟ وبلا نزاع بينهما، في تناغم هو الحب، هو نعيم الحرّية أخيراً بلا عقاب.

*

الحب أعمى، لذلك «يرى» ما لا يرى المُبْصرون.

*

أن لا تعود الرغبة شوقاً فقط بل قوّة تَخْلق في الآخر الشوق.

*

يظن بعض المؤلفـين أن التفرد هو غاية الخَلْق في الأدب والفنون. ويخلطون ما بين الأصالة (أصالة الذات) والتميّز في سبيل لَفْت النظر.

غاية الخَلْق (اذا كان للخلق من غاية نعرفها) ليست هي التفرد، بل التفرد هو جزء «طبيعي» من الخَلْق وفي أساس تكوينه.

الشاعر، الفنان متفرد منذ انطلاقته بحكم كونه صانعاً لقيمة اضافية، أو كاشفاً لجمال اضافي، أو عاملاً على إحداث مشاعر اضافية في النفس البشرية.

لا يحتاج الى افتعال التفرد، الى اجهاد النفس للتميّز، والى رعاية هذين التفرد والتميز وتنميتهما، غيرُ من يريد أن يسطع دون ان يكون محتوياً على نور.

*

ليس كلّ صِدْق، بل المشفوع بما يجعله أكبر من تنفيس احتقان.

*

يُجددنا الحب من أشياء لا وجود لها، ويُميتنا من حيث يُحيينا.

*

صوته الرخو، الباكي، يقول، سلفاً، عجزه عن اقناعك، وعن امتاعك.

كتـابتـه البكاءة الهزيلة المرخية تقول، سلفاً، عجزها عن تحريك شيء فيك، عن جرك...

هناك، هكذا، من يبدأ خاسراً ويستمر.

تراث من الهزيمة. وبعضهم جعل من ذلك حرفة، تخصصاً.

أمام هذا النوع من الأشخاص ومن الكتابة، إزداد فهماً لردة الفعل المعاكسة التي تنادي بالتفوق والقوّة احتقاراً للضعف.

مع أن كليهما، في طرفه، نَقْص ومدعاة الى رد الفعل ضده...

*

مكتّفٌ يديه ينتظر البطل عند نهاية الطريق ليعاقبه: «ألم أقل لك؟».

ويجيبه البطل وهو ينفض غبار المعارك عن ثيابه: «على الأقل أنا حاولت، ليس مثلك!»

فيقول له مكتّف يديه: «عـذر أقبح من ذنْب. معركتك الخاسرة سلفاً أعطت العدوّ زخماً جديداً».

مكتّف يديه يقصد أن عدم التحرش بالعدوّ (أيّاً كان، بشراً أو آلهة أو شيئاً) أنفع، اذ يترك العدوّ يسترخي، يضعف. في حين أن التحرش يوقظ دفاعاته ولا يردم شبراً واحداً من الهاوية.

وأما ما يحسبه المتفائلون «تقدماً» فما هو بأكثر من تنويع أزمنة...

*

أنْ أندم على الندم، أن أشفق على شفقتي.

*

... والمشاركة تكون أيضاً في الاخفاء، وقمّةُ الاتحاد بالآخر تكون أيضاً في عدم مشاركته، ولا مشاركة أحد على الاطلاق!

*

أسعدُ بعفويتها لا لأنها تحررني فحسب، بل لأنها تقدم لي، مجّساً نابضاً، منظر سعادتها هي، سعادتها بعيش قَدَرها ملء العيش، نشوانة بجرأتها الصادقة، غير متعثرة ولا باخفاق.

وحين تُستسلم الى ذاتها، الى ربيع جسدها، بذلك المزيج الرائع من التهذيب والارتماء، تفعل كمن يتلقّى أمر الالهام...

ولكنّه الهام رقيق للارادة الواعية أيضاً.

كلّ شيء حاضر في هذا الاحتـفـال. كلّ ما ينتشلني من الرقابات ويقذف بي ما وراء الضوابط. وكلّ ما يشبعني سَقياً وعظاً...

*

لا أستطيع التمييز، في حياتي اليومية، بين الجمال المصعّد المعبّر عنه في الشعر والفن، والجمال اليومي، البشري، الحي. ولا أفهم ولا أريد أن أفهم كيف يمكن أن لا يكون الجمالان متطابقين. ولا أرحم ولا أريد أن أرحم جمال الحياة اليومية إن هو خان الجمال السارح في مملكة الخيال.

لا أفصل ولا أريد أن أفصل بين الحلم والواقع مع علمي بكل النظريات المعاكسة.

لماذا هذا العناد الساذج؟

لأني واثق ان ما يخلقه الشعر والفن لا «يخلقانه» من عَدَم بل «يريانه» رغم الستائر.

إن الحلم ليس تعويضاً عن الواقع بل الواقع هو انحراف عن واقع أفضل منه.

> الحلم ليس تعويضا عن الواقع بل الواقع هو انحراف عن واقع أفضل منه

*

أصغر مما كنت، لأنك تموت اكثر.

وأغرب مما أنت، لأنك تظل تلمع بين قبورك المتكاثرة لمعان الحكاية في خيال الأطفال.

*

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ ما يتخطانا معاً، وما يضيء من نور عينينا. جسدكِ شمعة في قالب العَدَم.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ عالم بلا ضحايا.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ الضباب يهرب وأنا في أحضانه.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ نهاية الحلم الذي أموت كلّما رأيته، وبداية سيادة الحلم الذي اولد من جديد كلما رأيتُه، والذي أواصل رؤيته الى الأبد. □

قصة حب (٢)

سعاد الصباح

■ تتشكَّلُ أُنوثتي على يَدَيْكْ
كما يَتشكَّلُ شَهْرُ إبْريلْ
شجرةً شجرةْ.
عُصْفوراً عُصْفوراً.
قُرنفُلة قرنفُلةْ.
وكلّما أحْبَبْتني أكثرْ
واهْتممتَ بي أكثرْ
تزدادُ غاباتي أوراقاً
وتزدادُ هضابي ارتفاعاً
وتزدادُ شفتايَ اكْتنازاً
ويزدادُ شَعْري جُنُونا..

*

على يَدَيْكْ...
أكتشفُ للمرّة الأولى، جُغْرافيَّةَ جَسَدي
تلَّةً تلَّهْ..
يُنبوعاً يُنبوعاً..
سَحَابةً سَحَابهْ..
رابيةً رابيهْ..
إنني مدينةٌ لكَ بكلِّ لَوْزي... وعِنَبي.
بكل خَوْخي.. وتُفّاحي.
مدينةٌ لكْ..
بكلِّ هذا التنوّع في أقاليمي
وكلِّ هذه الحلاوةِ في فاكهتي..
مدينةٌ لكْ
بكلِّ حَبَّة قمح تنبتُ في أجفاني
وبكلِّ لؤلؤةٍ خُرافيَّهْ
تطلعُ من خُلْجاني..

*

تتشكَّلُ أُنوثتي على يَدَيكْ
كما يتشكَّلُ قَوْسُ قُزَحْ
بُقْعَةً خضراءْ.
بُقْعَةً زرقاءْ.
بُقْعَةً برتقاليَّهْ
وعندما تنتهي من رَسْمي
أخرجُ من بين شَفتيَكْ
مُبلَّلةً كوردَهْ..
وشَفَّافةً كقصيدَهْ.

*

على يَدَيْكْ..
أدخلُ دائرةَ الحضَارهْ
وأتربَّى على وسَائد حنانِكْ
كقِطّة تركيَّةٍ مُدَلّلهْ،
تنامَ طُولَ النهارْ،
وتختبيء بينَ ذراعيْكَ طُولَ الليلْ
وترفُضُ الخُروجَ إلى الشارعْ
حتى لا تدخُلَ في عَلاقاتٍ عاطفيَّهْ
مع القِططِ الأخرى..
فتفقدَ دَمَها الأزْرَقْ
وسُلالاتِها الملكيَّهْ..
وحَقَّ الإقامةِ لديكْ.. □

هذه القصيدة هي الثانية من مجموعة قصائد تحمل العنوان نفسه وتنشر تباعا.

غالي شكري



لويس عوض ومراوغة التاريخ

■ يدلنا الجزء الأول من «أوراق العمر» (١٩٩٠) ان لويس عوض نشأ في بيئة متوسطة على كافة المستويات بدءاً من الوضع الاقتصادي ـ الاجتماعي وانتهاء باسلوب التفكير ومجرى الشعور وضوابط السلوك واختيار القيم. هذه الوسطية هي التي جعلت من الأسرة القبطية الصعيدية «عائلة مسالمة» لا يعمل أفرادها غالبا بالسياسة، ولكنهم غالباً أيضا من «المثقفين». هكذا كان الأب «وفدياً سلبياً» وعدواً لدوداً للانكليز والسراي وأحزاب الاقليات الدستورية، وقد بكى يوم مات سعد زغلول. ولكنه كان مثقفا يملك مكتبة كبيرة، أساساً في اللغة الانكليزية. يتابع الأحداث متابعة جادة عميقة دون أية مشاركة تذكر. وفي الدين لم يكن الأب ملحداً، ولكنه أيضاً لم يكن متدينا. كانت الأسرة كلها على هذه الحال، لا تتردد على الكنيسة الأ في المناسبات الاجتماعية كحفلات الزواج والمآتم. ليست هناك «حالات» أو «مواقف» أو «شخصيات» أو «أحداث» حادة في حياة العائلة. ولم يخرج لويس عوض في طفولته أو صباه على هذا الايقاع الهادىء، فكانت خصوماته كصداقاته هادئة، ويستجيب للمظاهرات الوطنية متجنباً العنف، يكتفي بالاعجاب الشديد والاقتناع العقلي والانحياز العاطفي دون تورط في عمل من شأنه تغيير الايقاع الرئيسي.

ولكن لويس عوض الذي ولد وسطيا عقلانيا مسالما، لم ينج طيلة عمره الايجابي ـ أي منذ حوالي نصف قرن ـ من أن يكون عنواناً دائماً لمعركة مستمرة في الحياة الثقافية المصرية والعربية، بل لم ينج من نيران الحياة السياسية التي لم تعرفه قط واحداً من «مناضليها».

خطاب لويس عوض، من داخل النص، هو جزء من كل. جزء من خطاب جيل ما بين الحربين، فهو جيل ثورة ١٩١٩ المجهضة من ناحية وجيل الاعداد لثورة جديدة في الاربعينات من ناحية أخرى. أي انه الجيل الذي ولد على وجه التقريب خلال العقد الثاني من هذا القرن. وهو الجيل الذي تخرج من الجامعة في اواسط الثلاثينات. انه اذن جيل «الضباط الأحرار» في ثورة يوليو، وهو جيل السياسيين من أمثال احمد حسين وفتحي رضوان وعبد القادر عودة وحلمي مراد ومصطفى البرادعي وعبد العزيز الشوربجي ومفيدة عبد الرحمن. وهو جيل المثقفين من أمثال محمد مندور ونجيب محفوظ وعبد الرحمن بدوي وزكي نجيب محمود وأمينة السعيد وسهير القلماوي. وهو، كما نلاحظ، جيل شديد التنوع مختلف الانتماءات. كانت هناك الشرائح التي تأثرت بالمدّ النازي بعد سقوط امامها البكر، وهو الخلافة العثمانية. وقد نشأ لويس عوض منذ البداية خصماً لهذا التيار، فقد ورث محبة الوفد عن والده والصحف التي يقرأها وخاصة عن عباس محمود العقاد. وكان هناك تيار تكنقراطي ان جاز التعبير عن «المهنيين» سواء أكانوا جامعيين او محامين او ليبراليين بشكل عام. ولم يكن لويس عوض العقلاني الهادىء محايداً. كانت خصومته الموروثة والمكتسبة للانكليز والملك والباشوات من أصدقاء الاحتلال أو العرش تبعد به عن المنطقة الرمادية. ◁



الصدام الأكبر وقع بين مشروعه وقطاعات في المجتمع

كان من بين العناصر التي ورثها من البيئة العائلية عنصر أقرب الى الحساسية الفنية التي قد تتبدى حينا في الخيال المسرف أو البصيرة أو الحدس. ومن بين هذه العناصر ايضا «الصرامة الاخلاقية» حتى وصل الأمر بوالده الى أن يمنعه عامين من الالتحاق بكلية اللآداب لأن «الأديب» يرتزق من قلمه فهو مهدد بتضليل ضميره عن الحق اذا احتاج يوما الى لقمة العيش. أما اذا تخرج من كلية الحقوق أو التجارة، فانه سيرتزق من مهنة، ويكتب فقط من وحي ضميره حين يريد، ويستطيع ان يصمت ايضا حين يريد. وقد أمضى لويس عوض عاماً كاملاً في كلية التجارة، وعاماً آخر دون جامعة حتى لا يدخل كلية الحقوق، ولأنه لا يستطيع ان يدخل كلية الآداب دون موافقة والده. وأخيرا ـ بعد عامين من الصراع بين الأبن وأبيه ـ التحق لويس عوض بكلية الآداب شرط ان يؤهل نفسه للعمل «استاذاً جامعياً» وليس كاتبا في الصحافة.

لذلك وجد لويس عوض نفسه أقرب الى تيار المثقفين الذين يمثلهم نجيب محفوظ ومحمد مندور وعزيز فهمي، دون أن يشتغل بالسياسة العملية كمندور وفهمي، ودون التوظف الاداري في «الحكومة» كنجيب محفوظ.

ما هو هذا التيار الذي تمثله المسافة الزمنية من اجهاض ثورة ١٩١٩ الى الارهاص بثورة جديدة في الاربعينات؟ إنه بالنسبة لليسار الوفدي المنظم (= الطليعة الوفدية) أو الوفد الراديكالي العاطفي (كمحفوظ ولويس عوض وأمثالهما) هو حصيلة الفكر الذي يمثله جيل العشرينات: طه حسين والعقاد (قبل انفصاله عن الوفد عام ١٩٣٥) وسلامة موسى. وهناك اتفاق حول اثنين على الأقل هما طه حسين وسلامة موسى. نتابع هذا الاتفاق عند نجيب محفوظ في «الثلاثية» ومحمد مندور في مقدمة «انتصار انسان» ولويس عوض في «أوراق العمر». كان الثلاثة من تلامذة طه حسين وسلامة موسى وأيضا العقاد، باستثناء مندور الوفدي المنظم الذي اختلف معه بعدئذ أدبيا في «الميزان الجديد».

ما هي العناصر المشتركة بين بداية العشرينات وأواخر الثلاثينات؟

● كانت هناك اولا «الوطنية المصرية» التي تجمع بين «مصر أصل الحضارة» لسلامة موسى (١٩٣٥) و«سعد زغلول ـ سيرة وتحية» للعقاد (١٩٣٦)

● وكانت هناك ثانيا «الديموقراطية الليبرالية» التي تجمع بين «اليد القوية في مصر» و«الحكم المطلق في القرن العشرين» للعقاد (كلاهما في ١٩٢٨) و«مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين (١٩٣٨) و«حرية العقل في مصر» لسلامة موسى (١٩٤٥).

● وكانت هناك، ثالثا، معادلة النهضة «التراث والعصر»، فكان التراث هو الثقافة الانسانية ومصر القديمة والحضارة العربية الاسلامية، وكان العصر هو اوروبا او حوض البحر الابيض المتوسط:

ـ طه حسين

(أ) آلهة اليونان ١٩١٩ ـ قادة الفكر ١٩٢٥ ـ مستقبل الثقافة في مصر ١٩٣٨ ـ الثقافة الانكليزية واثرها على تقدم العالم ١٩٤١ ـ صوت باريس ١٩٤٣ ـ من أبطال الأساطير اليونانية ١٩٤٦ ـ من الأدب التمثيلي اليوناني (سوفوكليس) ١٩٣٩.

(ب) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ١٩٢٥ ـ حديث الاربعاء ١٩٢٦ ـ في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ـ على هامش السيرة ١٩٣٣ ـ من حديث الشعر والنثر ١٩٣٦ ـ مع ابي العلاء في سجنه ١٩٣٩ ـ آثار ابي العلاء المعري ١٩٤٤ ـ صوت الى العلاء ١٩٤٤ ـ الفتنة الكبرى ١٩٤٧ ـ الوعد الحق ١٩٤٩ ـ مرآة الاسلام ١٩٥٩ ـ الشيخان ١٩٦٠ و١٩٦١.

(جـ) مترجمات: الواجب (جول سيمون) ١٩١٤ ـ صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ١٩٢٠ ـ روح التربية (جوستاف لوبون) ١٩٢١ ـ نظام الاثينيين لارسطو ١٩٢١ ـ قصص تمثيلية فرنسية ١٩٢٤ ـ اندروماك (لراسين) ١٩٣٥ ـ انتيجونا لسوفوكليس ١٩٣٨ ـ زاريج (القدر) لفولتير ١٩٤٧ ـ اوديب (لسوفوكليس ١٩٥٥).

٢ـ عباس محمود العقاد

(أ) تذكار جيتي ١٩٣٢ ـ فرنسيس بيكون ١٩٤٥ ـ عقائد المفكرين في القرن العشرين ١٩٤٨ ـ برنارد شو ١٩٥٠ ـ فلاسفة الحكم في العصر الحديث ١٩٥٠ ـ سن ياتسن ١٩٥٢ ـ بنجامين فرانكلين ١٩٥١ ـ التعريف بشكسبير ١٩٥٨ ـ هتلر في الميزان ١٩٤٠.

(ب) رجعة الى العلاء ١٩٣٩ ـ عبقرية محمد ١٩٤٢ ـ عبقرية عمر ١٩٤٢ ـ عبقرية خالد ١٩٤٥ ـ ابن رشد ١٩٥٣ ـ فلسفة الغزالي ١٩٦٠ ـ الانسان في القرآن الكريم ١٩٦١ ـ محمد علي جناح ١٩٥٢.

٣ـ سلامة موسى

(أ) مقدمة السوبرمان ١٩١٠ ـ الاشتراكية ١٩١٢ ـ الحب في التاريخ ١٩٢٤ ـ احلام الفلاسفة ١٩٢٦ ـ حرية الفكر وأبطالها في التاريخ ١٩٢٧ ـ نظرية التطور ١٩٢٨ ـ ما هي النهضة ١٩٣٥ ـ الأدب الانكليزي الحديث ١٩٣٦ ـ التثقيف الذاتي ١٩٤٦ ـ هؤلاء علموني ١٩٥٣ ـ برنار دشو ١٩٥٧ ـ تاريخ الفنون ١٩٢٧ ـ غاندي والحركة الهندية ١٩٣٤.

(ب) الدنيا بعد ٣٠ عاما ـ جيوبنا وجيوب الأجانب ١٩٣١ ـ المرأة ليست لعبة الرجل ١٩٥٦ ـ البلاغة العصرية واللغة العربية ١٩٤٥ ـ كتاب الثورات ١٩٥٤ ـ الأدب للشعب ١٩٥٦.

وكما ورث لويس عوض من البيئة العائلية كراهية الانكليز والعرش والأقليات المنشقة على سعد زغلول أو المضادة له، فقد ورث عن البيئة الثقافية في مرحلة التكوين (أي حتى عام تخرجه الجامعي ١٩٣٧) الهوية الوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية مضافا اليهما ومحذوفا منهما بعض التعديلات.. فعن الجامعة وطه حسين تأكدت لديه الروح العلمية الاكاديمية. وكان طه حسين من بين الثلاثة اكثرهم فاعلية في تأسيس ثقافته الانسانية (بدءاً من دراسة اليونانية واللاتينية وانتهاء بثقافته العصرية مروراً بالتعمق في التراث العربي الذي تلقاه من الطفولة والصبا: حرص والده على أن يقرأ القرآن الكريم وأن يحفظه، وفي المدرسة كان «المنتخب من أدب العرب» مقدمته الأولى الى الأدب العربي). وكان العقاد اكثرهم فاعلية في تثبيته على الشجاعة. وكان سلامة موسى اكثرهم فاعلية في اجتذابه الى دائرة الفكر الاجتماعي. وقد تباعد تأثير العقاد تدريجيا، فاقترب لويس عوض على هذا النحو من محمد مندور. ولولا ان نجيب محفوظ تفرغ للابداع الروائي والقصصي لكان ثالثهما. وهو بالفعل أقرب اليهما على صعيد «الفكر»، مع التحفظ على فوارق الاختلافات الفردية، ولكنه مع خالد محمد خالد في الاصلاح الديني، يشكل الاربعة أهم علامات التيار الذي يجمع بين الوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية واحدى درجات العدل الاجتماعي التي تتفاوت من واحد الى آخر.

وإذا كان طه حسين اكثر العناصر المحلية المبكرة استقراراً في تكوين لويس عوض (من حيث التوجه الجامعي والفكر العقلاني والانتماء الحضاري والهوية الثقافية)، فان لويس عوض أيضا كان الامتداد الأكثر قرباً الى طه حسين من غالبية تلاميذه سواء في المبادىء العامة أو في المواقف التي دفع كلاهما ثمن الذود عنها. غاية ما هنالك أن الفكر الاجتماعي الذي اكتسبه لويس عوض من سلامة موسى وبعض المطبوعات الانكليزية التي كانت تصل سراً الى مصر، واكتسبه ايضا من أهوال البيئة الضاغطة في الثلاثينات، قد ضاعف ـ بفاعلية الاحساس المرهف الأشبه بالوجدان الفني والأخلاقيات الصارمة ـ من الوعي الاجتماعي للويس عوض، أكثر كثيراً من وعي صاحب «المعذبون في الأرض». وهو الوعي الذي ضاعف من «الثمن» المطلوب، خاصة بعد أن سافر لويس عوض الى بريطانيا، ونشبت الحرب العالمية الثانية، وهو هناك حيث ازدهرت الافكار اليسارية في ذلك الوقت، وحيث فجع اليسار ايضاً في الاتفاقية غير المبدئية بين ستالين والمانيا النازية. وهي الاتفاقية التي مزقتها دبابات هتلر في النهاية. ولكنها في الوقت نفسه مزقت قلوباً وعقولاً بطول وعرض الكرة الأرضية من

قلوب المثقفين اليساريين وعقولهم.

وكـان قلب لويس عوض وعقله من بين هذه القلوب والعقـول التي تمزقت. وكـان تشرذم الحركة اليسارية في مصر، واخفاق اللجنة الوطنية للطلبة والعمال أخيراً في صياغة جبهة شعبية لتغيير النظام، سبباً آخر في تمزق لويس عوض. وكـان الانتـماء الاجتماعي ـ الثقافي (= الايديولوجيا والاخلاق) لهذه الشريحة التكنقراطية من مثقفي البرجوازية المصرية أحد عناصر هذا التمزق الذي يشير اليه حين يقول انه عمل بالسياسة مرة واحدة في حياته، اذ جمع بعض طلابه اليساريين وحبسهم في الغرفة التي كان يقيم بها في احد بنسيونات وسط البلد قائلاً لهم: عليكم ان تختاروا اثنين من بينكم لتمثيلكم في انتخابات طلّاب كلية الآداب. واذا كان هذا شأن «اليسار الملتزم» فكيف يكون شأن اليسار الأكثر عدداً بين المستقلين؟

لم يرتبط لويس عوض في أي وقت بأي تنظيم سياسي. حين كان وفديا لم يختلف وضعـه عن وضـع نجيب محفـوظ من تأييد حماسي للوفـد دون الانخراط في أي من تشكيلاته. كلاهما كان أقرب الى «الطليعة الوفدية» التي كان محمد مندور وعزيز فهمي من ألمع رموزها، ولكنهما لم يكونا من بين أعضائها. وحين اقترب لويس عوض خطوات من الماركسية، فانه كان يرفض الستـالينيين والتروتسكيين على السواء، وكان يسمي الاشتراكيين الديموقراطيين من أحزاب غرب اوروبا بالرأسماليين الذين تستهويهم نكهة النبيذ الوردي. ومن الصعب أن نجد عند لويس عوض صياغة متسقة لأفكاره السياسية والاجتماعية، ربما لأنه فنان يرتدي قناع الفكر. وربما لاحساس دفين بأنه لا يعبر عن الأكثرية. وربما لأنه ينشد المعادلة الصعبة: ان يكون وفيا لضميره من داخل المؤسسة الشرعية. وهي المعادلة التي سبق لأستاذه الأكبر طه حسين ان حاولها في سياق مشروع النهضة الذي يبدأ بالمشايخ حسن العطار والطهطاوي ومحمد عبده. ولكنها المعادلة الخاسرة دائما، تنتهي بنفي الطهطاوي ومحمد عبده وأحمد عرابي وسعد زغلول، ومحاكمة طه حسين وفصله، ومحاكمة علي عبد الرازق وفصله. ولم يكن ممكنا للويس عوض ان يشذ عن السياق. يكرر المحاولة، وتتكرر النتيجة. بل لأن مشروعه قد اختلف، فقد تأكدت النتيجة. ولعله برفقة نجيب محفوظ، هما الوحيدان اللذان أسسـا، كل بطريقتـه، مشروعـه الخاص. هناك عشرات الروائيين من أساتذة وزملاء نجيب محفوظ، ولكن مئات الروايات شيء والمشروع الروائي شيء آخر. كذلك هناك عشرات النقاد أو الكتاب، ولكن أهمية طه حسـين او العقـاد أو سلامـة موسى او لويس عوض أنه صاحب مشروع. والمشروع لا يعني النـظرية الادبية او الاجتـماعية أو السياسية، وانـما يعني نظامـا من الفكـر يستهـدف تغيير البيئـة الثقـافية للمجتمـع في اتجاه رؤية جديدة شاملة. لذلـك قد تتعـدد أدوات هذا المشروع: من العمل السياسي المنظم الى العمل التربوي في التعليم الى العمل الثقافي المباشر أو الكتابة. وقد تتعدد أشكال الكتابة وينابيعها: من الابداع الأدبي الى النقد الادبي، ومن الفلسفة الى الفكر الاجتماعي والسياسي.

ما هو مشروع لويس عوض، وماذا كانت أدواته؟ أطرح هذا السؤال لأن المشروع قبل الشخص كان السبب الأول في ان لويس ظل نصف قرن على وجـه التقـريب عنـوانـا دائـما لمعـركة مستمرة في حياتنا الثقافية (وأحياناً السياسية). وأطـرح هذا السؤال أيضـاً لأن الشخص بعد المشروع كان الوارث الوفي لتوترات الخلق المستقيم والحساسية الفنية، ولأنه أراد على الدوام أن يكون «ضميراً» من داخل المؤسسة الشرعية (الدولة) أيا كانت التناقضات بين الضمير والمؤسسة. وبالرغم من أنه رفض لخطابه ان يتخذ اطار حزبيا (سرا أو علنا) مسايرا التقليد العائلي الغالب، وهو الثقافة، الا ان العلاقـة بين المشروع الثقافي والشخص الابعد ما يكون عن المثقف العضوي بتعريف جرامشي لم تتم في بيت زجاجي. وانما نشأت العلاقة بين مشروع لويس عوض ورؤياه في بيت من لحم ودم وبراكين وزلازل وحجر وشجر. ومهما كانت النوايا طيبة والمدينة فاضلة والتخطيط مجردا عن الهوى، فان الاحتكاك الحتمي بالأرض والتراب والهواء وأشعة الشمس والشهيق والـزفـير لا بد وأن يصـطدم بالمجردات والمثاليات ويحيلها بقوة الحياة الى مجسمات وحسابات وأرباح وخسائر وبكاء وأفراح وهزائم وانتصارات. ومهما حاول لويس عوض ان تكـون له «اشـتراكيته الديموقراطية» البعيدة عن الستالينية والاشتراكيات الغربية، ومهما حاول ان يصوغ لنفسه «إيمانا» من نوع خاص لا علاقة له بالأديان المعروفة ولا بالالحاد المعروف، فان هذه المعتقدات وغيرها ما ان تخرج من الذهن حتى تتحول الى حركة لا يتحكم فيها صاحبها الأصلي. والدليل على ذلك ما يقوله لويس عوض نفسه من أنه كان «يفاجأ» ببعض طلابه وهم يخرجون من محاضراته فيلتحقون بهذا التنظيم أو ذاك. والدليل الآخر ان هذا الرجل غير الحزبي، كان مطلوبا للقبض عليه عام ١٩٤٦ ضمن حملة اسماعيل صدقي، ولكنه كان خارج مصر. أمـا في عام ١٩٥٩ فكـان في مصر واعتقلوه في «عَـزَب» الفيوم و«أوردي» أبو زعبل حوالي السنة والأربعة أشهر. وليس الحبس وحده هو الـذي عوقب به لويس عوض من الـدولتين الملكية والجمهورية. ولكن الانكليز حاولوا ابعاده عن الجامعة بعد عودته من البعثة لولا طه حسين. امـا الثـورة الوطنية فقد نجحت في أبعاده ـ ضمن خمسين آخرين ـ عام ١٩٥٤ ولم يكن طه حسين يستطيع ان يفعل شيئاً. وفي فبراير ١٩٧٣ كان على رأس القـوائم التي ضمت اسماء المفصـولين من الاتحاد الاشتراكي وبالتالي من أعمالهم. وكاد يدخل المعتقل في سبتمبر ١٩٨١ لولا تدخل ما أنقذه في اللحظة الأخيرة. واستقال لويس عوض عدة مرات من الصحافة، أولا بسبب احداث مارس ١٩٥٤ المعادية للديموقراطية والأخرى بسبب الامتناع عن نشر ما كتب عن جمال الدين الأفغاني. وقد تعرضت بعض كتاباته في عهود الملك وعبد الناصر والسادات للمصادرة. ولكنه حصل على وسام الاستحقـاق من الطبقة الاولى في عهد حسني مبارك. وفي العهد الملكي كانت الصفة الغالبة عليه هي صفة الاستاذ الجامعي، بالرغم من أنها كانت من أخصب فترات انتاجه الأدبي. وفي العهود الجمهورية كانت الصفة الغالبة عليه هي صفة الكاتب. ولكن هذه العهود هي التي أصبح فيها لويس عوض معركة مستمرة. واذا كانت الدولة قد اتخذت منه مواقف مشهودة بالفصل من العمل والاعتقال السياسي والمصادرة، فان الصدام الأكـبر وقع بين مشروعه وبين قطاعات في المجتمع. وكانت بعض هذه القطاعات تضغط على مراكز معينة في دائرة صنع القرار حتى تأمر بحبسه أو فصله أو مصادرة انتاجه. وقد رأى لويس عوض دائما ان له خصوماً غير شخصيين في قيادة الثورة الناصرية، هم أولئك الذين تكونوا فكريا وسياسيا في أحضان مصر الفتاة والاخوان المسلمين والحزب الوطني.

ما هو اذن مشروع لويس عوض الذي اصطدم ـ على طول مسيرته ـ بقـطاعات من سلطة الدولة وسلطة الرأي العام؟ وما هي الادوات التي استخدمها لتحقيق هذا المشروع؟ وما هي الرؤية او الرؤى التي وصلت المواطن المصري أو العربي من نتيجة هذا المشروع وأدواته؟

بالطبع، لم يكن هذا المشروع «معطى» جاهزا أو ثابتا، بل انه تطور من مرحلة الى أخرى، ولكن هذا التطور جرى في خطاب متعدد النصوص:

١ـ الثقافة الانسانية: فن الشعر (هوراس)، تم انجازه في كامبريدج ١٩٣٨ ونشر ١٩٤٥ ـ بروميثيوس طليقـا (شلي) ١٩٤٦ ـ صورة دوريان جراي (اوسكار وايلد) ١٩٤٦ ـ شبح كانترفيل (اوسكار وايلد) ١٩٤٦ ـ في الادب الانكليزي الحـديث ١٩٥٠ ـ خاب سعي العشاق (شكسبير) ترجمـت ١٩٥٥ ونشرت ١٩٦٠ ـ المسرح العـالمي ١٩٦٤ ـ البحث عن شكسبير ١٩٦٥ ـ نصـوص النقد الأدبي عند اليونان ١٩٦٥ ـ اجامنون (اسخيلوس) ١٩٦٦ ـ انطونيوس وكليوبترا (شكسبير) ١٩٦٧ ـ حاملات القرابين (اسخيلوس) ١٩٦٨ ـ الصافحات (اسخيلوس) ١٩٦٩ ـ الجنون والفنـون في اوروبـا ١٩٧٠ ـ دراسات اوروبية ١٩٧١ ـ الوادي السعيد (صمويل جونسون) ١٩٧١ ـ رحلة الشرق والغرب ١٩٧٢ ـ أقنعة اوروبية ١٩٨٦ ـ ثورة الفكر في عصر النهضة الاوروبية ١٩٨٧ ـ الثورة الفرنسية ◁

نشد
المعادلة الصعبة:
ان يكون
وفيا لضميره
داخل
المؤسسة الشرعية



الثقافة بكل مستوياتها بشرية نأخذ منها ونعطيها

(لم يكتمل بعد) ١٩٨٩.

ولا ضرورة لأن نذكر بالتفصيل اطروحة الماجستير وأطروحة الدكتوراه في الانكليزية، وكذلك كتابه «دراسات في الأدب» المطبوع في الانكليزية ايضا، كلها دراسات اكاديمية حول نظرية الشعر والأدب المقارن، حسبنا ان نستشف منها فكرته التي سيطبقها حول تلاقح الثقافات او حوار الحضارات.

ولكننا سنشير الى بضع ملاحظات:

● هناك متابعة واضحة لعمل طه حسين في نقطتين: الأولى هي اليونانيات التي يضيف في بابها لويس عوض نصوص النقد وترجمة اسخيلوس شعرا. وهناك النص اللاتيني المترجم عن هوراس. والمتابعة المقصودة هنا هي التأكيد على أن وحدة الثقافة الانسانية تجد جذورها في اليونانية واللاتينية. والمستوى الثاني للمعنى ان الأحياء النهضوي - حتى لو كان مصريا - عليه ان يبدأ من هذا الجذر «الانساني». والنقطة الثانية التي تابع فيها لويس عوض خطى طه حسين هي توثيق الروابط بالآداب الاوروبية قديمها (شكسبير مثلا) وحديثها (وايلد مثلا). وايضا عن طريق الترجمة للنصوص (وعددها تسعة) او التلخيص (مجلد المسرح العالمي) أو النقد والتحليل (خمسة كتب).

وتغطي جميع النصوص الخاصة باليونان واللاتين واوروبا - النهضة وأوروبا الحديثة حوالي ثلث انتاج لويس عوض في نصف قرن (١٧ كتابا اذا اضفنا الكتاب الذي لم يكتمل بعد عن الثورة الفرنسية من بين ٥١ كتابا هي مجموع انتاجه).

● بين عامي ١٩٤٥ (و١٩٤٧ اذا شئنا اعتماد مقدمة بلوتولاند وتاريخ نشرها) و١٩٥٠ هناك عدة مقدمات لترجمات أو مؤلفات لويس عوض: فن الشعر، بروميثيوس طليقا، في الأدب الانجليزي، هي أول ربط اكاديمي بين الادب والمجتمع، تستكمل بدايات سلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشي وعصام الدين حفني ناصف حول العلاقة بين الثقافة والطبقات الاجتماعية. وبينما كان سلامة موسى متأثراً ببرنارد شعو و هـ. ج. ويلز وجوركي وتولستوي، وكان مفيد الشوباشي متأثرا بالدموقراطيين الروس الكبار من امثال بيلنسكي وتشيرنشيفسكي، فقد كان لويس عوض متأثرا بالناقد البريطاني كريستوفر كودويل صاحب «دراسات في ثقافة محتضرة» و«دراسات جديدة في ثقافة محتضرة» و«الوهم الواقع». وهي دراسات أقرب الى الجدانوفية، ولكنها في ذلك الوقت كانت لهبا أحمر في أفق مظلم. كانت تجديدا لرؤية نقدية ثائرة على الانطباعات الوصفية، تحاول اكساب النقد الادبي مفهوما اجتماعيا.

● في مواكبة النشاط المسرحي المصري في الستينات، ركز لويس عوض على ترجمة النصوص المسرحية وتلخيصها أو متابعة العروض المسرحية في الخارج وتقديمها الى القراء والمسرحيين في مصر. لن نجد طيلة الستينات الا نصوصا مسرحية ينقلها لويس عوض. وحتى كتاب «نصوص النقد الأدبي - اليونان» فانه يتناول المسرح أساساً، ومن بين هذه النصوص النقدية ذاتها نص مسرحي هو «الضفادع» لاريستوفانيس.

● من السبعينات الى الثمانينات ينشغل لويس عوض انشغالا شبه كلي باحياء النهضة الاوروبية (والنهضة المصرية كما سنلاحظ فيما بعد) فيكتب «أقنعة اوروبية» عن المسرح، ولكنه مسرح الجذور والوثبات الكبرى في النهضة والتنوير والعصر الحديث. ثم يكتب مباشرة عن ثورات الفكر في النهضة الاوروبية، وعن الثورة الفرنسية. وليس من تفسير لذلك الا انه أخذ يواجه بطريق غير مباشر ازمة الاختناق الفكري المشهود في العقدين الأخيرين، ازمة الارتداد الى عصور الانحطاط، تحت أستار الصحوة الدينية او الانبعاث السلفي او ما شئت لها من أسماء ومسميات.

٢- الابداع الادبي: بلوتولاند وقصائد اخرى - من شعر الخاصة (كتب بين ١٩٣٨ و١٩٤٠ في كامبريدج) نشر عام ١٩٤٧ - الراهب ١٩٦١ - العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح (كتبت بين القاهرة وباريس ١٩٤٦ و١٩٤٧) - نشرت ١٩٦٦. يضاف نص مسرحي غير منشور باسم «محاكمة ايزيس» كتب حوالي ١٩٤٢، وبضع قصائد كتبت في فترات متباعدة من الخمسينات الى الستينات، ونشرت في بعض المجلات.

ويلاحظ على هذه الأعمال ما يلي:

● ان لويس عوض يصفها بأنها «انفجارات» تومض في الرأس كل عقد من الزمان على وجه التقريب، أثناء ازمة عميقة. وهي غالبا أزمة من شقين ذاتي وموضوعي يلتقيان في انجاز العمل حتى ترتاح النفس القلقة او المضطربة. وهو يضرب لذلك ثلاثة أمثلة، منها أزمة مارس ١٩٥٤ التي سافر على اثرها الى منطقة الأمم المتحدة في نيويورك ليعمل مترجما. وهناك كتب الشعر. ومنها أزمة اعتقال المثقفين عام ١٩٥٩. وفي السجن بدأت خيوط «الراهب». ومنها هزيمة ١٩٦٧ التي انتجت مراثي أرميا. ولكن لويس عوض لا يذكر لنا شيئاً عن انفجار ١٩٣٨ - ١٩٤٢ الذي انتج بلوتولاند. وهو ديوان المقدمة - العاصفة التي رأى فيها لونا واحداً يلتف حول الكون هو اللون الأحمر. ويقول جملة بالغة الدلالة هي ان «ماركس أجهز عليه»، أي أنه قتله. هل هناك معنى آخر؟ ربما كان للانفجار عدة مستويات من المعنى، فالحرب العالمية انفجار مادي مباشر، والخوف من الموت يخيم على المجموعة الشعرية بكاملها، فهل مثلت الماركسية للويس عوض حينذاك «الموت الآخر» موت الروح؟ كيف اذن كتب الشعر.؟ هذا الانقلاب النظري على الأقل، فالتفعيلة الواحدة والحوارية والخطابة والعامية والتضمين والسونيتة، كانت ارتياداً جسورا «لتحطيم عمود الشعر وكسر عنق البلاغة». وهو يعيد التجربة العامية مرة واحدة في أحد أروع كتبه «مذكرات طالب بعثة» الذي كتبه عام ١٩٤٢ وصادرته الرقابة على المطبوعات حينذاك، وعثر على النسخة المصادرة باعجوبة بعد ٢٢ عاما على «فقدانها» ونشرت عام ١٩٦٥.

● اذا كانت مقدمة بلوتولاند قد أشارت الى «اجهاز» الماركسية على لويس عوض - وهو معنى ضد الحياة على أية حال - فان المستوى المباشر للخطاب في هذه المقدمة وغيرها من مقدمات النصف الثاني من الاربعينات هو دعوة صريحة الى التفسير «الطبقي» للأدب، ودعوة جهيرة الى الالتزام «بالقيم الاشتراكية في الثقافة». ولكننا حين نضم نصوص تلك المرحلة في خطاب واحد، سوف نكتشف مستوى آخر للبوح: فرواية «العنقاء» مهما أكد صاحبها أنه كان يقصد الاخوان المسلمين ولكنه لم يكن يعرف أشخاصا من لحم ودم الا بين المثقفين الماركسيين، فان هذا الاعتذار لا ينفي واقع الحال، وهو ان آليات الابداع الادبي لا تخضع في جميع الظروف لاختيارات واعية. كذلك فان الانضباط الذهني الصرف أقرب الى الوهم بعد الاسطر الأولى من الكتابة. ان المقدمة التي كتبها المؤلف، وحاول فيها تبرير اتخاذه للشيوعية والشيوعيين ثيابا خارجية لنظرية العنف التي تنطبق على غيرهم لا تقنع أحدا، لأن لويس عوض مقتنع في الحقيقة بأن الماركسية ذاتها تنطوي على بذرة العنف. وهذا ما يفسر قوله في مقدمة بلوتولاند من أن ماركس أجهز عليه. حتى الصورة البلاغية التي يقول فيها «ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الاّ لونا واحدا، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسماوات حمراء والرمال والمياه وأجساد النساء وأحاديث الرجال والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدماء، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شبّ في الكون حريق هائل. وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر في الحرية الحمراء». هذه الصورة تقول بعكس منطوقها، فانها من البشاعة بحيث ان صاحبها قد يكون عاشقا للحرية لا للماركسية.. فمن هو الماركسي الذي يصف الاشتراكية كأنها الجحيم؟ ولكن الكلمة تفضح صاحبها أو أنها تفصح عن المكبوت. لقد بدأت «مشكلة» لويس عوض حين تعرف على بعض الماركسيين المصريين، فاذا به يعجب بهم ويرى حقاً وصدقاً انهم بعيدون كل البعد عن العنف. ولكن رأيه في هؤلاء الماركسيين قد يسبب له أزمة ضمير عابرة. أما «العنقاء»

فرواية فكرية مجردة ـ أحداثاً وشخوصاً ـ تصوغ الرأي الحقيقي لمؤلفها في الماركسية. يتكون هذا الرأي في المقدمة ذاتها، باعتبارها جزء لا يتجزأ من النص، ولأن الكاتب أراد بها ان يبعد «الشبهات» اليسارية عن الرواية.

ثلاثة عناصر تشكل رأي لويس عوض: أولها ان النص لم يكن غائبا طيلة عشرين عاماً بين كتابتها وتاريخ نشرها. كان النص حاضراً ومغيباً. والعنصر الثاني كتبه المؤلف على هذا النحو «وقفت في مفترق طريقين رهيبين لا يلتقيان، من مضى في أحدهما فلا رجعة ولا اياب فيه، فإما أن أشتغل بالسياسة فانتمي الى جماعة من هذه الجماعات (الماركسية) أو أؤسس جماعة جديدة على شاكلتي، وإما ان أدير ظهري للسياسة تماما وأنصرف كلية الى ابحاثي الأكاديمية. وبعد أزمة روحية عنيفة دامت طوال صيف ١٩٤٧ اتخذت قرارا في باريس. تزوجت وعدت الى كلية الآداب بجامعة القاهرة لأدفن نفسي بين أساطير اليونان ورمزيات العصور الوسطى وشعر الانكليز والأدب المقارن. وأعتقد أني لا زلت الى اليوم ـ بعد عشرين عاماً ـ وفيا لهذا القرار الذي اتخذته في صيف ١٩٤٧. الأدب نعمة.. أما السياسة فلا».

أما العنصر الثالث فقد ورد في صلب المقدمة، وهو عبارة عن ثمانية اعتراضات فلسفية على الماركسية يذكرها لويس عوض بوضوح وحسم.

وسأضيف عنصراً رابعاً هو المخطوط الغائب أو المُغَيَّب «الرد على انجلز» الذي كتبه صاحبه في الفترة نفسها بين عامي ١٩٤٦ و١٩٤٧ ولكنه «ضاع». معنى ذلك أن لويس عوض بانتمائه الاجتماعي وتكوينه الثقافي الباكر من البيت الى الجامعة، وبالصفات الفنية والعقلانية والليبرالية الموروثة والمكتسبة لم يكن ماركسياً في مقدماته الجدانوفية، ولم يكن يقصد الماركسيين المصريين بروايته «العنقاء».

● بالرغم من ان التجربة الشعرية الأولى كانت رائدة في استخدام التفعيلة، فان شعر لويس عوض الذي كتبه بعدئذ كان شعراً عمودياً، حتى في ترجمة أعمال اسخيلوس، وبالرغم من ان تلك التجربة وأيضا «مذكرات طالب بعثة» قد اشتملت على العامية، فانه لم يعاود هذه التجربة أبداً. بل لعله كما يقول هو نفسه قد تأثر بالقرآن تأثراً شديداً.

واذا كان لبعض النقاد الكبار أحياناً عمل أدبي واحد أو أكثر (العقاد شاعراً وروائياً، طه حسين روائياً وقاصاً) فانهم في الأغلب لا يرون في هذه الأعمال قيمة أكبر من قيمتهم النقدية والفكرية. ولكن لويس عوض الذي كتب أعمالاً قليلة تشبه «العينات» يبدو أحياناً كأن الفنان المكبوت داخله أكبر من الناقد بكثير.

٣ ـ **الأعمال الفكرية**: الجامعة والمجتمع الجديد ١٩٦٤ ـ دراسات في النظم والمذاهب ١٩٦٧ ـ تاريخ الفكر المصري الحديث ١٩٦٩ و١٩٨٧ ـ اقنعة الناصرية السبعة ١٩٧٦ ـ لمصر والحرية ١٩٧٧ ـ دراسات الحضارة ١٩٨٨ ـ المحاورات الجديدة ١٩٦٧. ويجب ان نذكر ان «تاريخ الفكر المصري الحديث» قد بلغ حتى الآن اربعة مجلدات، وبالتالي فان هذه الأعمال الفكرية تصل الى عشرين في المائة فقط من أعمال لويس عوض. ولكنها شأن الأعمال الابداعية التي تتجاوز الخمسة في المائة أكثر أهمية مما تشير اليه نسبتها المئوية. انها الأعمال التي افصح فيها لويس عوض عن أفكاره الاجتماعية والسياسية افصاحاً تاماً. هذه الأعمال تشير الى ما يلي:

● ان لويس عوض يكتب في الفكر الخالص كلما ألمت بالوطن أزمات مصير، فهو يكتب عن الدستور والانتخابات النيابية عام ١٩٠٣ عشية أزمة مارس ١٩٥٤، وهو يحفر حول تاريخ الفكر المصري في اعقاب هزيمة ١٩٦٧، وهو يكتب عن القومية والانتماء الحضاري في أعقاب «الصلح مع اسرائيل».

● وهو يرى أن مصر قد تحولت الى «الشمولية» في اثر أزمة مارس ١٩٥٤ وأنها تهيأت لاستقبال «الانفتاح» في اثر حرب اكتوبر ١٩٧٣. وهو يرفض أي تبرير لغيبة الديموقراطية خلال المرحلة الناصرية، ويرفض أي تبرير لغيبة العدل الاجتماعي في ظل الانفتاح. ولكنه لا يساوي بين العهدين لأنه يرى الى النهاية في جمال عبد الناصر بطلا وطنياً منحازاً للفقراء. ويرى كذلك ان الاستقلال الوطني والعدل الاجتماعي والديموقراطية قاعدة المثلث الحضاري لانقاذ مصر.

● يرى ايضاً ان جوهر التاريخ المصري كجوهر الحاضر المصري والمستقبل: إنه القومية المصرية التي لا تتعارض مع التضامن العربي بل يحميها الأمن الاستراتيجي العربي. وهو لا يرفض ان هناك ثقافة عربية وحضارة عربية تتخذ فيها مصر موضع القلب والقيادة في ازمنة النهضة. ولكن هذه القناعة لا تمنعه من تسمية القومية العربية والوحدة العربية بالأساطير السياسية.

٤ ـ **الأدب المقارن**: على هامش الغفران ١٩٦٦ ـ اسطورة أوريست والملاحم العربية ١٩٦٨ ـ مقدمة في فقه اللغة العربية ١٩٨٠ (صودر).

● وهو في هذه الأعمال يدمج الثقافة العربية بالسياق العالمي لوحدة الثقافة الانسانية، ويقدم اجتهادات حول تأثر بعض انجازاتنا الأدبية العظيمة (مثل «رسالة الغفران» لأبي العلاء أو الملاحم والسير الشعبية) ببعض المنجزات الأوروبية، كتأثر الأوروبيين بألف ليلة وليلة على سبيل المثال، فتبادل التأثير والتأثر سمة «انسانية» لا جنسية لها.

● وهذه الأعمال لا تمثل اكثر من ١ من ١٦ من مجمل أعماله، ولكنها تسببت في موقعتين كبيرتين من معاركه، سواء من جانب الذين رأوا أن الثقافة العربية تؤثر ولا تتأثر وان دانتي اليجيري هو الذي أخذ عن ابي العلاء فكرة الجحيم والمطهر والفردوس أو الذين رأوا في اللغة العربية لغة «مقدسة» لا علاقة لها من قريب أو بعيد باللغات الأخرى.

● وفي هذه الأعمال يتجاوز لويس عوض خطى طه حسين، سواء «في الشعر الجاهلي» حيث توقف الرجل عند حدود الشك، أو في ترجماته وتحليله «للانسانيات» حيث توقف عند أعتاب المونولوج الذي يوحي بخصوبة لقاء الثقافات وان اليونانيات هي الجذر البعيد لوحدة الفكر البشري، لم يتخط ذلك الى ما اكتشفه لويس عوض من تفاعلات ثقافية تؤكد هذا المنطلق. وهو يعني ان الثقافة بكل مستوياتها بشرية، واننا كغيرنا نأخذ منهم ونعطيهم.

٥ ـ **النقد الأدبي**: دراسات في أدبنا الحديث ١٩٦١ ـ الاشتراكية والأدب ١٩٦٣ ـ دراسات في النقد والأدب ١٩٦٤ ـ الثورة والأدب ١٩٦٧ ـ دراسات أدبية ١٩٨٩ ـ ثقافتنا في مفترق الطرق ١٩٧٤ ـ دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.

● ونلاحظ على هذه الأعمال التي يتابع فيها لويس عوض حركة الأدب المصري الحديث والمعاصر أنها لا تمثل أكثر من ثمن أعماله، وأن ازدهارها الكبير كان في الستينات برفقة ازدهار المسرح والشعر.

● كما نلاحظ ان منهجه في التطبيق لم يكن كمنهجه في التنظير، فهو هنا أقرب الى الأيديولوجيا والرومانسية، وافتراض فني مواز للعمل المنقود.

* * *

هذه تخوم مشروع لويس عوض من خلال الفكر المباشر والابداع الفني والترجمات والتراجم والنقد الأدبي والأدب المقارن. ونلاحظ أن هذا المشروع الذي كان مضمراً في الاربعينات تحت الثياب الاكاديمية، قد برز واتسع في الخمسينات والستينات من منابر الصحافة. ومن ثم فان اشكاليات لويس عوض الحقيقية بدأت مع ثورة ١٩٥٢ تحديداً وأيضاً ـ من قبيل المفارقات ـ مع خروجه من الجامعة واشتغاله بالصحافة حيث الجمهور الواسع.

وقد كان من الواضح أن «الثورة» قد ورثت اسمه في القوائم التي ورثتها من العهد الملكي كأستاذ جامعي يميل نحو الاشتراكية والديموقراطية، ويؤثر في طلابه. ولم تكن الثورة عند قدومها في وارد الاشتراكية أو الديموقراطية. وفي اختبار مارس ١٩٥٤ ثبت بها لا يدع مجالاً للشك أن تقارير سلطة الاحتلال والعهد الملكي صحيحة، فبدأ التناقض والتآلف مع الثورة في وقت واحد، بالخروج من الجامعة والعمل في الصحافة. اختلفت بالنسبة للويس عوض اداة المشروع من التعليم والاحتكاك المباشر ◁

كان لويس عوض الفنان أكبر بكثير من لويس عوض الناقد



واجه لويس عوض ثلاثة خصوم: الدولة واليمين واليسار

بالطلاب الى الكتابة والاشراف على تحرير صفحة اسبوعية. وتحققت مخاوف «الأب» القديمة من أن يرتزق ابنه من الصحافة. ومن مفارقات الزمن ايضاً أن هذا الأب الكريم تصادف انه كان نائماً في بيت ابنه في أثناء القبض عليه فجر أحد أيام ١٩٥٩. على أية حال، فالمسافة بين استقلالية الجامعة النسبية واسلوب التعليم والكتاب الأكاديمي المحدود التوزيع وجمعية الموسيقى ومخالطة الطلاب والفنانين اليساريين، طيلة الاربعينات، كانت واسعة الى طريق الصحافة المملوكة للدولة. تغير الجمهور وتغيرت الأداة وتغيرت الرقابة. ولكن الحقيقة أن الذي تغير كان أكثر عمقاً.

● لم تكن الثورة التي حلم بها مشروع لويس عوض وبعض أبناء جيله ـ كنجيب محفوظ ومحمد مندور ـ هي الثورة التي تحققت بواسطة «الجيش». لذلك صمت محفوظ سبع سنوات، وتعرض مندور للمضايقات حتى وفاته المبكرة عام ١٩٦٥. أما لويس عوض فقد ظل يراوح بين السجن او الفصل من العمل وبين السلطة الثقافية (من الملحق الادبي للجمهورية الى الملحق الأدبي للأهرام، ومن خلال الموقع القيادي في هياكل الدولة الثقافية). ولم يحدث في مراحل الجزر أن خرج على «المؤسسة». كان يذهب للعمل في الأمم المتحدة أو جامعة كاليفورنيا لعام أو عامين، ولكنه لا يخرج على المؤسسة الشرعية.

● وكتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي، ظل لويس عوض أمينا للوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية، ولكن في ظل الدعوة الى القومية العربية والغاء الأحزاب وتأميم دور الصحف، لم يكن يستطيع ان يكتفي بكتابة المسرح كالحكيم أو الرواية كنجيب محفوظ. لذلك عانى مثلهم من كبت «المشروع» ولكن بدرجة أكبر. لذلك كان الصمت وأحياناً الاعتقال نفسه طريقه للتنفيس عن «المكبوت» الذي كان يعاود الظهور بشكل ما. ولكن لويس عوض ـ وهذه مفارقة المفارقات ـ لم يفصح عن أبعاد ايمانه بالقومية المصرية أو الديموقراطية الليبرالية الا بعد رحيل عبد الناصر، ابان العهد الذي بدأ بالاستغناء عن خدماته ضمن قوائم ١٩٧٣. عشرون عاماً بين طرده من الجامعة عام ١٩٥٤ وطرده من الصحافة عام ١٩٧٣ تفصل بينهما مساحة ١٦ شهراً في ابي زعبل عام ١٩٥٩.

كان ذلك هو الثمن الذي دفعه مقابل ايمانه بالوطنية المصرية والديموقراطية.

ولكن هذا الثمن دفعه للدولة. أما الثمن الذي دفعه للثقافة والمجتمع، فقد كان أكبر. كانت معادلة «التراث والعصر» النهضوية قد سقطت نهائيا في هزيمة ١٩٦٧. وكان مشروع لويس عوض ينتمي جوهرياً الى مشروع النهضة. لذلك تفرعت قضاياه الخلافية في المفهوم القومي ورؤياه العلمانية واتجاهه الاشتراكي الى مسائل: التجديد في الشعر، اللهجة العامية، دور الجنرال يعقوب، تأثر المعري بجحيم دانتي أو العكس، جمال الدين الأفغاني، قدامة اللغة العربية، الأجيال الجديدة.

كان من الـواضـح أن مشروع لويس عوض هو السبب الأول في «استفزاز» الخصوم، ولكن السبب الأهم ان هذا المشروع كان قد استنفد أغراضه الأساسية بمعنى أنه قد تمّ استيعابه فاستقر «الحيّ» منه، وتلاشى ما ضمر مع تغير الزمن. ومن هنا أصبح لويس عوض بين السبعينات والثمانينات خصماً للقديم والجديد على السواء، خصماً للسلفيين والراديكاليين على السواء، خصماً للمتناقضين مع بعضهم البعض من أقصى اليسار الى أقصى اليمين ومن أصحاب التقليد الى أصحاب الحداثة.. ذلك ان التاريخ لا يمضي في خطانا ولا يحلم نيابة عنا. لقد جاءت ثورة أخرى غير التي حلم بها جيل لويس عوض. ولأنها «أخرى» فقد امتلأ التاريخ في الخمس والثلاثين سنة الأخيرة بكل ما هو «آخر» يغاير مشروع لويس عوض وأحلامه. ومن ثم، فقد تحمل الرجل خلال نصف قرن همّ ثلاثة خصوم حاضرين أحيانا وغائبين أحياناً ومحتملين في جميع الأحيان: الدولة واليمين واليسار.

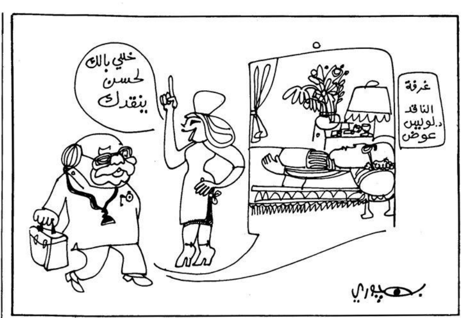
(٣)

لم يكن لويس عوض بالطبع، حاصل جمع طه حسين والعقاد وسلامة موسى، أو حاصل جمع كامبريدج والقاهرة وبريستون. وانما كان تركيباً جديداً من عناصر التكوين الأولى وعناصر التحدي الكامنة وعناصر التغير الطارئة. ولم تكن عناصر التكوين ذاتها منسجمة، فالتناقضات بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى أو بين جامعتي القاهرة وكامبريدج لم تنعكس في تكـوين لويس عوض انعكـاسـاً توفيقياً، بل انعكـاسـاً صراعياً على مرحلتين: الأولى بين الثوابت في هذه المصادر وبعضها البعض، والثانية بين لويس عوض نفسه والمكونات الأساسية في تلك المصادر.

في هذا السياق نلاحظ مثلا ان مناظرة طه حسين والعقاد «لاتينيون وساكسونيون» قد انتهت باختيار العقاد للحضارة الانجلوساكسونية وانحياز طه حسين للثقافة اللاتينية. أما لويس عوض فاننا نستشف اختياره من عنوان اطروحته للدكتوراه «اسطورة بروميثيوس في الادبين الانكليزي والفرنسي». وهو هنا أقرب الى طه حسين الذي يؤصل للثقافة الانسانية بالتراث اليوناني. ولكن لويس عوض يتجاوز هذه الخطوة الى ما هو أبعد: الى الفكرة المحورية في الأدب المقارن التي ستشغله فيما بعد على الصعيد الثقافي العام لا على الصعيد الأدبي الخاص.

نلاحظ أيضاً ان سلامة موسى نشر كتاباً عام ١٩٣٦ عنوانه «الأدب الانكليزي الحديث» وكتاباً آخر عن برنارد شو عام ١٩٥٧، وأن العقاد نشر كتاباً عن برنارد شو عام ١٩٥٠ وآخر عنوانه «التعريف بشكسبير» عام ١٩٥٨. أما لويس عوض فقد نشر «في الأدب الانكليزي» عام ١٩٥٠ و«البحث عن شكسبير» عام ١٩٦٥. وبالرغم من هذه المشاركة المنحازة للأدب الانكليزي، وهو التخصص الدقيق للويس عوض، الاّ أن انحيازه المنهجي كان امتداداً لفكر سلامة موسى حول ارتباط الأدب بالمجتمع، أما انحيازه الأدبي فقد توافق مع العقاد الذي اختار «التعريف» بشكسبير كما اختار لويس عوض «البحث عن شكسبير»، بينما كان سلامة موسى قد تبنى آراء تولستوي العنيفة ضد شكسبير «لابتعاده عن الشعب». كان لويس عوض الذي شارك استاذيه الاهتمام بالأدب الانكليزي قد اخذ «الالتزام» عن سلامة موسى و«الجمال» عن العقاد بالرغم من التناقض شبه الفلسفي بين الكاتبين. ولا بد أن لويس عوض قد وضع يده على هذا التناقض الأصيل من المناظرة الكبيرة بين العقاد وسلامة موسى حول بيت الشعر الشهير لبرنارد كبلنج «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقي الاثنان». كان موقف العقاد هو الموافقة على رأي الشاعر، أما سلامة موسى فقد كان على النقيض يرى العالم وحدة واحدة بشرقه وغربه وشماله وجنوبه وأن الشاعر كبلنج كان عنصريا يظاهر الأمبراطورية البريطانية في الهند، لذلك نظر الى الشعوب المقهورة كأنها من طينة اخرى تستحق القهر.

أما لويس عوض فقد كان يؤصل «وحدة الثقافة الانسانية» منذ رسالة الدكتوراه. كانت الأفكار الاشتراكية من ناحية، ودراسة «الانسانيات» اليونانية واللاتينية من ناحية اخرى، ومناهج الأدب المقارن من ناحية ثالثة قد افضت بلويس عوض الى مجموعة من النتائج أهمها: ان الحضارة البشرية في جوهرها واحدة، وان التقدم عملية أو عمليات مكتسبة تخضع لشروط تاريخية واجتماعية وثقافية، وليس القول بالتفوق العرقي او اللوني أو الديني او المذهبي الا تمييزاً عنصرياً تخلقه الأوهام والأساطير والطموحات السياسية والأطماع العسكرية. هذا الايمان الانساني بالحضارة قاد لويس عوض بالضرورة الى الايمان بالعلمانية كاطار لعلاقة الدولة الحديثة بمواطنيها، وعلاقة المواطنين ببعضهم البعض. وليس كتاباه «دراسات في النظم والمذاهب» ١٩٦٢ و«ثورة الفكر في عصر النهضة الاوروبية» ١٩٨٧ الا تفصيلا لهذين المحورين اللذين يدخلان في باب المسلمات الأقرب الى العقائد. ولا أقصد بذلك ان لويس عوض آمن بالحضارة الواحدة والعلمانية ايمانا ميتافيزيقيا غيبيا، بل أعني أن هاتين القناعتين اللتين حصل عليهما بالـدرس والفحص والشك ثم اليقين هما «الأساس» الذي شيّد فوقه



«مشروع» العمر. وهو المشروع الذي يتخذ من أوروبا النهضة فالتنوير والثورة الفرنسية اطاراً مرجعياً: سواء في شعار «الحرية، المساواة، الاخاء» أو في ميثـاق «حقـوق الانسـان». لويس عوض لا يردد هذه الكلمات كالكثـيرين مسايرة للتشبـه بـ «المتحضرين». ولا هو مجرد دارس ذكي لمكونات العصر الحديث أحسن الاستذكار ويحسن التعليم. لا. ان لويس عوض كطه حسين صاحب مشروع. وهو يدري منذ ان خرج من الجامعة عام ١٩٥٤ ان طه حسين كان يستطيع ان يرفع مشروعه «مستقبل الثقافة في مصر» في مذكـرة الى قيادة الدولة في التعليم، وكان يستطيع ان ينفذ برنامجه لمجانية التعليم حين يصبح وزيراً. كان هذا ممكناً من خلال جهاز الـدولة. أما هو فقد كان يستطيع ان يكتب «الجامعة والمجتمع الجديد» ١٩٦٤ ويشرع منذ بداية السبعينات في التأريخ للفكر المصري الحديث، ولكن دون الوهم بأن هذا المشروع «قابل للتنفيذ». إنه «صالح للنشر» دون ان تعني هذه الصلاحية ما كانت تعنيه لطه حسين، بالرغم من الضجة البرلمانية والصحفية والتحقيق والابعاد عن الجامعة. هناك فرق بين الخطاب الذي يؤسسه صاحبه في اطار جهاز الدولة، والخطاب الذي يسمح بنشره جهـاز الدولة. لذلك ما أن ارتأى ثروت عكاشة في لويس عوض مديراً نموذجياً لوزارة الثقافة عام ١٩٥٨ حتى بادر الذين يدركون «خطر» لويس عوض الى انتشاله من الثقافة الى أبي زعبل. ولكن هناك فرقاً آخر يخفف من الفرق الأول، وهو ان طه جسين كان محكوماً للسبب نفسه ـ العمل من داخل جهاز الدولة ـ بالتراجع في منتصف الطريق. ولكن لويس عوض لم يتراجع الى اليوم وكأنه يستكمل طريق طه حسين الذي لم يكن قد تراجع عن المنهج أو عن المشروع، بل عن الكفاح من أجله. ولكنه كان قد آثر الاعتكـاف الفعلي طيلة عشرين عاما بعد الثورة طرد خلالها من جريدة «الجمهـورية» وحصل خلالها على قلادة «الجمهورية»، ولكنه في الحالين كان قد اختار لنفسه واختير له ان يكون رمزاً بمنأى عن الفعل.

أما لويس عوض فقد ظل «يكافح» والرياح معاكسة. ولا بد أن طه حسين قد أسعدته كثيراً مجانية التعليم وجرحته كثيراً غيبة الديموقراطية. ولا بد ان الاصـلاح الزراعي نزل عليه برداً وسلاماً، ولكن الغاء الأحزاب والصحف وفتـح السجـون والمعتقـلات لفحتـه بحـرارة الشمس وبرودة الشتاء. ولا بد ان صاحب «المعذبون في الأرض» قد أخذته النشوة بالعدالة الجديدة، ولكنه لم يفهم كيف يمكن للعدالة ان تجاور الاستبداد، ولا بد لهذا الأخير من ان يغرقها في محيطه. ولا بد أنه «تبلبل» حين لمس تمزق المصريين حول هويتهم، وهل هم مصريون ام عرب ام مسلمون ام كل ذلك جميعا. ولا بد انه أصيب بالوجوم فالاحباط فالاكتئاب الى يوم المهات، وهو يرى جامعته على ما أصبحت عليه.

لذلك بدأ الخمسينات برفقة العقاد جبهة واحدة ضد ما سمي حينذاك بالشعر الجديد، يواجه جبهة أخرى في طليعتها تلميذه الأثير لويس عوض.

منذ تلك البداية ولويس عوض يكافح ضد التيار. أقصد التيارات، بعضها من صميم حركة التاريخ المراوغة، وبعضها من «المشاريع» التي اكتملت، وبعضها من المتغيرات التي جرفت بعض الثوابت. وخيل للويس عوض، ربما، أن التاريخ يمضي معكوساً. كان للرجل مشروعه ورؤياه وأدواتـه. وكـانت الأربعينات تحفل بالمشروعات المرشحة لقيادة التغيير. ولكن النظام نفسه كان قد فقد المشروعية والمشروع. وقد فوجيء لويس عوض وجيله بأن الثورة التي «حلموا» بها لم تأت، وأن «شيئاً» آخر يحدث لم يتنبأ به أحد: القوات المسلحة تقوم بالتغيير. سقوط الليبرالية. انكفاء القومية المصرية. جراحات متتالية في الخريطة الاجتماعية دون مشاركة في صنـع القرار ولا في الرقابة على تنفيذه. ازدهار الآداب والفنون واختناق الأفكار والمبادىء. سقوط معادلة «النهضة» التي قامت على أساس التوفيق بين التراث والعصر.

كان الثلاثة ـ محمد مندور ونجيب محفوظ ولويس عوض ـ من أصحاب المشروعات. ولكن مندور كان جزءاً من مشروع الوفد. لذلك كان خروجه من الجامعة ثم من الصحافة ثم من الحياة ذاتها جزءاً لا ينفصل عن مأساة الليبرالية المصرية. أما نجيب محفوظ فقد كان مشروعه «روائياً». لذلك استطاع ان يصمت تماماً خمس سنوات، وأن يتحمـل مصادرة «أولاد حارتنـا»، والتهديد بعد نشر «ثرثرة فوق النيل» محتميا بالوظيفة الحكومية والاستقـلال الحـزبي. أمـا لويس عوض الذي عاش فقدان الاستقلال الجـامعي، فان الصحـافـة أتـاحت له في أغلب الـوقت الاستمـرار في مشروعه. وهو ما حدث لنجيب محفوظ أيضا. ان المستوى الأخر لعملها في الادب والنقـد الأدبي ظل هو الوطنية المصرية والليبرالية والعلمانية وما ◁

ليس القول بالتفوق العرقي أو اللوني أو الديني أو المذهبي الا تمييزا عنصريا



ميزان لويس عوض هزته مفارقتان: الناصرية والساداتية

يسمى «العدالة الاجتماعية» أو هذا النوع الديموقراطي من الاشتراكية كما يطلقان عليها أحيانا. ولكن هذا المستوى قد تلفع بالأستار الكثيفة وهدوء النبرة، ومع ذلك لم يخل الأمر من اعتقال لويس عوض وتهديد نجيب محفوظ.

كان أهم المفاجآت التي واجهت لويس عوض، أن «الدولة» - بعد الثورة - قد أصبح لها مشروع. وهو، بالطبع، مشروع من قمة السلطة. وبينما كان الفكر في دولة محمد علي مغايرا للحكم، اذ كان مشروع الطهطاوي موازياً لمشروع محمد علي وليس مطابقاً فان الفكر في الدولة الناصرية كالفكر في المرحلة التالية - من موقعين مختلفين - كان تجسيداً لعقل السلطة بالشرح والتبرير والزخرفة والترويج. اما الفكر «الآخر» فقد كان يتم حبسه أو تهريبه أو ترميزه. وقد كان المشروع الناصري مغايراً في بنيته الأساسية لمشروع لويس عوض، وكلاهما كان على وفاق مع الأخر في الاطار العام. ولنتأمل هذا الوصف لأزمة مارس ١٩٥٤: «كانت لأحداث مارس ١٩٥٤ كافة أبعاد الثورة لا الأزمة، الثورة الشعبية المجهضة بتدخل العسكرية المصرية لاستمرار ثورة ١٩٥٢. وكنت أنا في موقف فريد قلما يجتازه مفكر. كنت بقلبي مع ثورة مارس ١٩٥٤ وكنت بعقلي مع ثوار يوليو ١٩٥٢. كان كل وجداني يهتف: الديموقراطية أبدا، ومع ذلك كنت أرى بانزعاج حقيقي تحرك طوابير الرجعية المصرية لتلتف حول قانون الاصلاح الزراعي ولتزج بمصر في الاحلاف العسكرية مع الغرب. وكنت لا ارى الحل في استمرار الحكم العسكري ولكن في عودة الجيش الى ثكناته» (لمصر والحرية ص ٨).

لم يكن الصدام جزئيا أو أحادياً أو عابراً، ولكنه كان صداماً شاملا ومركباً ومتعدد الأطراف. والحقيقة أن لويس عوض هو الذي استقال من «الجمهورية» في أزمة مارس ١٩٥٤ فطردته الثورة من الجامعة. ولكن المسألة لم تكن مجرد أفعال وردود أفعال، بل كانت صداماً محتماً بين مشروعين مختلفين. ومشروع لويس عوض ليس مشروعاً فردياً، فقد كان لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي رؤى تقاطعت واشتبكت مع هذا المشروع. ولكن لويس عوض نموذج مباشر يختلف عن الأقنعة والرموز. وبالرغم من دراسته للاشتراكية الغابية، فانه لم يتأثر بالجنرال فابيوس في خطة الالتفاف حول الخصم بالتدريج. فنحن نستطيع أن نقارن بين كتاب جمال عبد الناصر «فلسفة الثورة» ١٩٥٣ من ناحية وكتاب لويس عوض «لمصر والحرية» من ناحية أخرى حيث يقول في ٢١ مارس ١٩٥٤: «أعلنوا اذن حقوق الانسان»، وبعد يومين يكتب: «لقد أردنا ثورة يسودها القانون فأردتم ثورة تسودها الفوضى، فإن فاتكم ان تفعلوا كل ذلك، كانت ثورتكم ثورة منبتة، لا أرضا قطعت ولا ظهراً أبقت» (عن الجمهورية ٢٣ مارس ١٩٥٤). ويمكن ان نقوم بالمقارنة ايضا بين ميثاق العمل الوطني وبين مقال لويس عوض «نداء لليسار» الذي قال فيه «إن بناء الاشتراكية على الاسس الديموقراطية شرط اساسي لتحقيق الاشتراكية الحقيقية لخدمة الشعب» (عن الجمهورية ١٩٦١/٨/٦). ومن المفيد ان نقرأ «مرثية بنتاؤور» التي خاطب فيها عبد الناصر «لم يقهرك الآ ثعبان عضّك في كعبك، فهذا مقتل الابطال... عليك نلبس ثوب الحداد كلما دار العام، فلتكن ثيابي حداداً في كل يوم من كل عام حتى تعود الى مصر سيناء. سيناء، سيناء، سيناء» (الأهرام ١٩٧٢/٩/٢٨) وفي عام ١٩٦٨، وحركة الطلاب ملتهبة بين فبراير ونوفمبر يكتب لويس عوض «ان معترضي الضمير خير ألف مرة من القائل آمين دون فهم او اقتناع. وهو عندي ليس خيرا للوطن فحسب بل خير لمن يشهر في وجهة راية المعارضة فما دمنا نبحث عن الحوار فلا حوار هناك الا بطرفين أو اكثر يتصارحون أو يتصارحون بما في الحياة من متناقضات.. فالاختلاف الخصب خير من الوحدة الفقيرة» (الاهرام ١٩٦٨/٥/١٠).

لم يتطابق مشروع لويس ومشروع يوليو، فهو لم يتغير: الاستقلال الوطني، الديموقراطية، العدل الاجتماعي، الانفتاح الثقافي. ولكن الواقع كان يتغير، فمشروع الدولة كان قد بلور قواماً اجتماعياً جديداً لا يختلف حولها لويس عوض، ولكنها كانت قد بلورت فكراً استراتيجياً جديداً يتصل بالصيغة السياسية (التنظيم السياسي الواحد) والوحدة العربية وتجريم الفكر. وقد اختلف لويس عوض حول هذا المثلث اختلافا حاداً ومعلناً، فلم يكن مشروعه مطابقاً أو معاكساً لمشروع يوليو الناصري. ولكنه كان متداخلاً ومتقطعاً ومهمشاً. وكان انفصال الوحدة المصرية السورية ١٩٦١ والهزيمة ١٩٦٧ وحركة الطلاب والعمال والمثقفين ١٩٦٨ - ١٩٧٢ جوابا حاسماً زاد من شكوك لويس عوض في مشروع يوليو وزاد من ايمانه بمشروعه.

وفي منتصف السبعينات أتيح له بمناسبة الكلام عن تعدد المنابر ان يحدد الثوابت القومية على الوجه التالي:

«١- وحدة اراضي الوطن بحيث لا يجوز لأحد ان يفرط في جزء من ترابه.

٢- ان الأمة مصدر السلطات بحيث تختفي نهائيا نظرية الوصاية على الشعب.

٣- سلمية الصراع الاجتماعي، بحيث لا يجوز لأحد ان يشهر السلاح في وجه الدولة أو في وجه مخالفيه في الرأي أو في المصلحة.

٤- قداسة الوحدة الوطنية بحيث لا يجوز لأحد ان يفتت كيان الأمة أو ارادتها بالانقسامات الدينية.

٥- استقلال الارادة المصرية بحيث لا يجوز لأحد ان يخضع لدولة أجنبية في تكوين قراراته او سياساته.

أما ما دون ذلك فليختلف المختلفون».

هذا هو ميزان لويس عوض الذي هزته مفارقتان: الناصرية التي حققت رؤياه للاستقلال والعدل، وغيّبت الديموقراطية، والساداتية التي هتفت للوطنية المصرية والليبرالية غير ان المسافة بين الوجه والقناع كانت قاسية.

غير ان المجتمع المصري عام ١٩٩٠ لم يعد ناصريا أو ساداتيا، فقد تفاعل مع التجربتين، وتفاعل مع الأحداث الاقليمية (= أساساً النفط والحرب في لبنان والخليج) والمتغيرات الدولية. لذلك لم تعد عروبة مصر مسألة ثقافية، بل اضافت منذ ان طرحها عبد الناصر على الشارع الشعبي، مسألة بنيوية في حياة المصريين تتصل بحاضرهم ومستقبلهم. هناك عدة ملايين تعيش بالفعل بين بقية العرب في أقطارهم، وهناك مليارات الدولارات تصل من هؤلاء الى مصر، وهناك أمن استراتيجي عربي لا يقبل التجزئة فما يجري في لبنان وما جرى بين العراق وايران يؤثر في الحياة اليومية المصرية. وما يجري في مصر يؤثر في الحياة اليومية الليبية والسورية والعراقية. هناك أيضا ثقافة تزداد تآلفا وتقارباً وتفاعلاً بين مختلف ابداعات العرب. لم تعد اللغة وحدها، ولا الدين وحده، مصدر هذه الثقافة بمعناها الواسع الأكثر شمولاً من الكتاب والفيلم والمسلسل والمسرحية والاعلام والتعليم. هذا كله يشارك في صياغة «تركيب» جديد وليس حاصل جمع كمي بين وسائل التثقيف. بدءاً من الاقتصاد وانتهاء بالثقافة هناك شيء يحس به المواطن العادي ويدافع عنه تلقائيا دون الحاجة الى أية تنظيرات ايديولوجية، هو الانتماء العربي لمصر. وهو «ثابت» جديد لا يعارض الوطنية المصرية الآ في حالة انفصالها عن الأمة العربية والقومية العربية. ليس الصدام هنا بين لويس عوض والمشروع الناصري أو بينه وبين «المثقفين العروبيين»، وانما هو صدام بين أحد ركائز المشروع والرؤيا التي يتبناها وبين أحد أعمق المتغيرات في الوعي الشعبي. كان التاريخ الفرعوني فاليوناني والروماني فالاسلامي لمصر هو التاريخ الرأسي الذي احتفلت به الوطنية المصرية منذ رفاعة الطهطاوي الى لويس عوض. وقد احتفلت به لأسباب تعددت تعدد المراحل، فالطهطاوي الذي كان يرى بعينيه محاولات محمد علي وابراهيم باشا لاقامة امبراطورية عربية لم يكن يرى للوطن معنى الآ في «مصر» التي يتجلى حجمها ودورها في التاريخ وليس في الجغرافيا. بعد الاحتلال البريطاني أصبحت «مصر للمصريين»

لا للانكليز ولا للأتراك، فهي تستطيع ان تباهي الحضارة القاهرة بحضارة أكثر عراقة. لذلك تظهر عشرات الأعمال الأدبية تطلب النجدة من التاريخ المصري القديم: خصوصا أحمس وأخناتون. في الحالين كانت الوطنية المصرية التي تؤسس الدولة الحديثة في عصر محمد علي بالرغم من اتجاهه الامبراطوري، وتقود المقاومة ضد الاحتلال والعرش من أجل الاستقلال والديموقراطية في الثورة العرابية وثورة ١٩١٩، هي الرؤية الاجتماعية الغالبة على وجدان الشعب المصري. ولم «يصبح» المصريون عرباً في ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ولكن الوعي بالانتماء العربي قد تولد وترسخ تدريجياً في ظل الناصرية. إنه صدام الأقدار. وليست المشكلة ان المفكر يستطيع ان يغض الطرف عن أحد مبادئه من أجل مبدأ آخر ويستمر في الكفاح، بل ان المشكلة ان زحزحة هذا المبدأ عن موقعه من المنظومة الفكرية للمثقف تخلخل مشروعه من الأساس. ذلك ان الهوية القومية ليست ترفا نظريا يفيد معه السجال، ولكنها مصلحة جماعية ومصير مشترك يشتبكان في مواقع الانتاج المادي والقيمي للمجتمع. ولغياب الأفق العربي من التحليل يضطرب ميزان المفكر اضطرابا شديداً. وهذا ما حدث فعلا للويس عوض لا من جانب المثقفين الذين ناقشوه في القضية القومية، وانما من جانب الثقافة المصرية والفكر المصرية والمجتمع المصري، حيث لم يعد ممكنا رؤية مشكلات هذا المجتمع واشكاليات تلك الثقافة الا في انتمائها العربي. انه ليس انتماء سالبا، ولكنه فاعل على كافة المستويات الذهنية والتخييلية والابداعية والقيمية. وبانحسار الأفق العربي عن رؤيا لويس عوض، فانه يشعر باللامعنى لما يتردد في دوائر الفكر العربي المعاصر من بحث عن «مشروع حضاري» بديل للانحطاط، فهذا المشروع كما يظن هو العودة الى تقاليد ثورة ١٩١٩. وبالطبع فهي تقاليد مصرية لا تقبل التعميم العربي. وذلك بالرغم من ان مصدر الاشكالية التي يطرحها دعاة الوطنية المصرية هو التعميم والتثبيت، فلويس عوض يعتمد على الحدث التاريخي النسبي أو الظاهرة التاريخية الجزئية في استخلاص نتائج لها صفة المطلق والعام والدائم. هذا التعميم والتثبيت من شأنهما فقدان الأرض التي كان يقف عليها المفكر وانكفاء رؤياه على الماضي الذي كان واتهام الحاضر وهو اتهام للتاريخ الذي لم يتوقف. بل هو اتهام للتاريخ «المغاير». ذلك ان هناك اطارا مرجعيا مزدوجاً لتفكير لويس عوض في الوطنية المصرية، بغض النظر عن الخلفية التاريخية المصرية، هما: الحركات القومية في اوروبا، والتعريف الستاليني للقومية: هذا الاطار المرجعي قد حجب عن لويس عوض ومعظم أبناء جيله انه يمكن لأوروبا ان تكون مثلا أعلى لمن يشاء، ولكن تاريخنا ليس صورة عن الأصل الاوروبي ولا صدى للصوت الاوروبي. قوميتنا لم تولد في العصر «الحديث» وبرجوازيتنا لم تنشأ مستقلة في مواجهة الاقطاع ولم نعرف «السوق» والفتوحات الجغرافية والكشوف العلمية والانقلابات الفكرية التي عرفها الأوروبيون. كانت لدينا أمم ذات حضارات عريقة في بابل وفينيقيا ومصر القديمة، وكانت لدينا المسيحية الشرقية في صف المعارضة للامبراطورية الرومانية، وكانت لدينا الفتوحات الاسلامية فالخلافة العثمانية والحروب الصليبية والاستعمار الاوروبي الحديث. هذا السياق التاريخي الاجتماعي الثقافي قد وحّد الأمم والشعوب والقبائل وحدة سياسية حيناً ووحدة اقتصادية احياناً. هذا السياق ايضا فرّق بين هذه الأمة والقبائل والشعوب تفريقا عسكرياً حينا وسياسياً في معظم الأحيان. وكنا تحت الهيمنة الاستعمارية الاوروبية المباشرة حين ولدت بورجوازياتنا الممسوخة المشوهة الهجين بين الحدود السابقة على الاستعمار في أقل القليل وبين الحدود التي رسمها في أكثر الكثير. لذلك كان التفاوت والتباعد بين تطور المصريين وتطور المغاربة وتطور العراقيين وغيرهم من العرب المحدثين والمعاصرين. ولكن هذا التفاوت وذاك التباعد لم يلغيا الثوابت التاريخية بالرغم من المتغيرات التي أصابت الأمة العربية من داخلها ومن خارجها، من داخل الدولة ومن خارج المجتمع.

ليست هذه مرجعية لويس عوض التي كان يمكن ان تحول دونه والتعميم او التثبيت، تعميم الوطنية المصرية وتثبيت تقاليدها. وهو الأمر الذي جعله في مواجهة التاريخ الحي للبشر. وقد دخل لويس عوض وغيره قرب نهاية السبعينات معركة «عروبة مصر» التي توازت زمنيا مع الموقف الرسمي الجديد للدولة من «العرب» و«اسرائيل». وبينما كان لتوفيق الحكيم وحسين فوزي - على سبيل المثال - سوابق وثوابت تستبعد عروبة مصر، وبالرغم من أنهما في هذا السجال قد استبعدا عروبة مصر اكثر كثيراً مما فعل لويس عوض، الاّ انه هو وحده الذي تحمل أثقل التبعات. ونحن لا نندهش من وفرة المعلومات ودقة التحليل التي تميزت بها مواجهات لويس عوض. ولكن نقطة الضعف المحورية هي ان «أوروبا» بتجاربها القومية وتاريخها الوحدوي أو العكس كانت الاطار المرجعي للويس عوض. وهي من المفارقات العجيبة لأن المفكر الذي يبلغ به الايمان بالخصوصية المصرية حدّ تعميمها وتثبيتها يعتمد في مادته ومنهجه على «العام الأوروبي».

ومن المفارقات أيضا ان ترجمة لويس عوض للوطنية المصرية في الأدب كانت انضمامه الى صف طويل من دعاة استخدام العامية. ولكنه هو شخصيا لم يستخدم العامية الاّ في احدى قصائد «بلوتولاند» وكتاب «مذكرات طالب بعثة». أما بقية شعره ومسرحية «الراهب» وروايته «العنقاء» فقد كتبها في لغة عربية رصينة تأثرت دون شك بالبيان القرآني واسلوب طه حسين. ومع ذلك، فان نقاده توقفوا عنده ولم يتوقفوا عند العشرات من المنظرين للعامية والمبدعين فيها. وحين توقفوا عنده لم يلتفتوا الى مصدرها الأصيل، وهو ايمانه العميق بالوطنية المصرية يستوجب لغة مصرية تلغي الازدواجية بين الفكر والكتابة أو بين الادب والحياة.

ولم تكن عروبة مصر وحدها التحدي الذي واجه الركيزة الأساسية في مشروع لويس عوض، وانما اتصلت هذه العروبة بعنصرين آخرين هما: سقوط المركزية الأوروبية من المخيلة الثقافية الجديدة، والتداخل المتزايد بين الاسلام كثقافة وحضارة والاسلام كمشروع سياسي. هذان محوران أضافا وقوداً سريع الاشتعال في المعركة بين المفكر والمجتمع. ولم يكن لويس عوض من المؤمنين بالمركزية الأوروبية، ولكن ايمانه بالوحدة الحضارية لبني الانسان قد أحلّ اوروبا في مكانها الطليعي من حركة التقدم البشري. ولم يكن سهلاً عند الخصوم التميز بين وحدة الحضارة والمركزية الأوروبية. ولم يكن لويس عوض أيضا متعصبا في الموقف من الاسلام، ولكن ايمانه بالعلمانية قد أحلّ فصل الدين عن الدولة بنداً أول في جدول أي تطور ديموقراطي. ولم يكن سهلا عند الخصوم التمييز بين العلمانية والتعصب.

وقد ساعدت ادوات لويس عوض في تجسيم رؤياه وتحريض خصومه. ولكن هؤلاء الخصوم من جهتهم كانوا يختارونه من الصف الذي يضم العشرات غيره، لانه في منظورهم كان مكشوف الظهر. غير ان اختيار لويس عوض لأدواته المنهجية من بين الأسباب التي يسرت لخصومه اشهار سيوفهم.

في مقدمة الأدوات التي تعلمها في قسم الامتياز بكلية الآداب ما يمكن تسميته بالتأثرات المتبادلة بين الثقافات. كانت هناك مادة جامعية يدرسها تحت عنوان «المؤثرات الأجنبية في الأدب الانجليزي». وهي أقرب ما تكون الى الأدب المقارن. والمقصود بهذه المادة التي أفصحت عن تأثير الادب الفرنسي تأثيرا بالغا في الأدب الانكليزي هو التأكيد على أنه ليست هناك ثقافة او حضارة «نقية» خالية من عناصر «أجنبية». أي أن الثقافة او الحضارة ليست عنصرية من حيث المبدأ. هناك ثقافات وطنية في اطار الحضارة الانسانية الواحدة، تأخذ وتعطي في حركة تبادل وتفاعل مستمرة. والثقافة الوطنية تزداد حياة بالاحتكاك والتفاعل مع غيرها، وتموت اذا اعتزلت وانطوت على نفسها. وبينما كانت هناك تيارات متعددة في الفكر المصري والثقافة العربية عموما تتكلم عن «أسبقية» العرب في كافة مجالات المعرفة قياسا بأوروبا، وعن مدى تأثيرهم في غيرهم (الأمثلة البارزة: كتاب العقاد «الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان» وكتاب مفيد الشوباشي «أثر العرب في الحضارة الأوروبية» وكتاب عبد الرحمن بدوي عن «أثر الفكر ◁

تاريخنا ليس صورة عن الأصل الأوروبي ولا صدى للصوت الأوروبي



الاسلام السياسي صاحب المشروع البديل في دولة بلا مشروع

العربي»). وهكذا كان المونولوج في ثقافتنا المعاصرة متباهيا بالذات الفاعلة، المكتفية بذاتها دون استقبال لأي فعل من الخارج. وقد كان هذا المناخ مبرراً في لحظات الضعف. ولكن لويس عوض رأى فيه جنوحاً الى العنصرية واغلاقاً لباب التفاعل مع الآخرين. تلك هي الفكرة التي ذاعت فيها شعارات «الانبثاق من واقعنا» و«الاشتراكية العربية» وغير ذلك. واذا جازت الدعوة الوطنية في الاربعينات الى مقاطعة البضائع الأجنبية تشبهاً بالحركة الغاندية في الهند، فان المساواة مستحيلة بين مقاطعة الثياب المصنوعة في لانكشير ومقاطعة الأفكار. وقد أحس لويس عوض كغيره من بناة مشروع الوطنية المصرية وعالمية الحضارة بما يهدد هذا المشروع في الصميم. لذلك كانت محاضراته في معهد الدراسات العربية حول «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث» عام ١٩٦٢ في موازاة تلك الأعمال - من مؤلفات ومواقف سياسية - التي نادت بالمؤثرات العربية في الآداب الأجنبية. ثم كانت مقالات «على هامش الغفران» التي صدرت في كتاب عام ١٩٦٦. ولكنها أثارت أولى أكبر المعارك التي خاضها لويس عوض منذ خروجه من المعتقل في بداية الستينات. كان قد شارك في بداية «الثورة» في معركة القديم والجديد في الشعر. وانتصر بطبيعة الحال لمشروعه الذي كان قد تجسد في بيانه القديم «حطموا عمود الشعر» الذي قدم به لمجموعة «بلوتولاند». وكان بعض الناس قد انتبهوا الى الوجه العروضي لتجديدات لويس عوض، وكان البعض الآخر قد انتبه للعامية. وكان المزج بينهما يعني موقفا سلبيا من التراث العربي. ولكن أحداً لم يلتفت - سوى القلة النادرة من الشعراء والنقاد والمثقفين - الى السياق الشعري في «بلوتولاند» حيث التضمين الفكري بعناصر الجمال وبهاء الرؤى في التراث الانساني. كان لويس عوض كما هو الشأن في ت. س. إليوت وازرا باوند قد ضمن شعره أفكاراً وأوزاناً وخيالا من ثقافة العالم فكانت «الانسانية» سياقاً يضم الوطنية المصرية. هذا الجانب لم يلتفت اليه المحافظون الذين اكتفوا بالقبض على لويس عوض متلبسا باستخدام التفعيلة الواحدة والعامية المصرية. وكان الاتهام المتسرع هو العداء للتراث العربي وليس للعرب وحدهم. في بداية الخمسينات لم يكن لويس عوض وحده، بل كان عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور يكتبان الشعر ذا التفعيلة الواحدة، وكان فؤاد حداد وصلاح جاهين يكتبان شعرا بالعامية المصرية. وكان الفريد فرج ونعمان عاشور وسعد وهبه ويوسف ادريس ورشاد رشدي يكتبون مسرحاً جديداً كاملا بالعامية المصرية. ووجد عزيز أباظة نفسه في عيد العلم يخطب امام عبد الناصر محذراً من هذا الخطر الوبيل، وهو العامية. وكان العقاد قد أحال شعر صلاح عبد الصبور «الى لجنة النثر للاختصاص». وكان زكي نجيب محمود قد كتب بيان لجنة الشعر في المجلس الأعلى لحماية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية يتهم الشعر «الحر» أو «الجديد» أو «الحديث» بالقرمزة والزندقة.

في هذا المناخ استقبل السلفيون «على هامش الغفران» لا باعتبارها تأكيدا للسياق البشري الموحد للثقافة وان أبا العلاء كان من كبار مثقفي عصره يعرف اللاتينية وقرأ فيها دانتي، وانما باعتبارها «دليلاً» على الموقف السلبي من التراث العربي والاسلامي، فدانتي في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء وليس العكس. كان هذا هو المستوى الأول لمعنى الصدام بين لويس عوض ونقاده. ولكن المستوى الثاني والأهم كان مضمرا في «الاسراء والمعراج» وهو الجزء «المقدس»، حيث لم يعد التراث العربي الاسلامي هو الذي تعرض لبحث التفاعل بينه وبين التراث الانساني، والقول بأسبقية «الآخر»، وانما أصبح الكلام يمس أحد عناصر العقيدة الدينية. اقترب الباحث من التخوم التي سبق تحريمها على طه حسين وتجريم العقل الذي يفكر فيها. ولم يتوقف لويس عوض عند حدود التعامل الادبي - البشري مع النص العقيدي، بل تجاوز ذلك الى القول بأسبقية النص (الأجنبي). هكذا لم يعد لويس عوض خصما للتراث العربي (والعروبة بالتالي)، بل للدين عموماً وللاسلام خصوصا. انه «الملحد» و«المتعصب الطائفي» في وقت واحد. كانت الحملة في واقع الأمر اشهارا سلبياً لمشروع الاسلام السياسي. لم يكن «الاسلام» هو الخطاب النقدي المقابل للويس عوض، وانما كان الاسلام السياسي يحرث الأرض لاستقبال البذور التي غرسها «العمل الايجابي» الذي حمل لواءه كتاب «معالم على الطريق» لسيد قطب. هذا هو البرنامج والفكر الاستراتيجي جنبا الى جنب. اما كتاب «أباطيل وأسمار» لمحمود شاكر فلم يكن اكثر من التمهيد الذي اتخذ من لويس عوض مادة سخية للمجتمع «الجاهلي». اما البديل فقد كان سيد قطب مسبوقا بأبي الأعلى المودودي وملحوقا بشكري مصطفى. لم يهاجم لويس عوض واحد فقط ممن يمثلون «الاسلام» على نحو أو آخر، وانما هاجمه الذين يمثلون الاسلام السياسي باختلاف مدارسه. ولم يكن لويس عوض قد تجاوز الذين سبقوه من المفكرين المسلمين الذين لم ينج منهم تباعا طه حسين وتوفيق الحكيم وزكي نجيب محمود، ولكنه وحده كان «الطريدة» الأكثر اغراء بالاصطياد. ولم يكن ممكنا في ظل الغوغائية ان يلتفت احد الى الفكرة المحورية في الأدب المقارن أو تلاقح الثقافات. لم يكن احد مستعداً لمناقشة عالمية الحضارة الواحدة. لذلك لم ينتبه أحد الى الكتاب الأكثر أهمية «اسطورة أوريست والملاحم العربية» الذي أصدره لويس عوض عام ١٩٦٨ لأنه لم ينشر على حلقات في «الأهرام»، ولأنه لم يقترب من التخوم المحرمة. ولكن المنهج هو هو لم يتغير من «على هامش الغفران» الى «اسطورة أوريست والملاحم العربية». لم يكن الاسراء والمعراج موضوعا فحسب للمقارنة بين المخيلات الثقافية، وانما كانا احدى ادوات المفكر في رؤية الحضارة الواحدة والثقافات المتداخلة البعيدة عن الاكتفاء الذاتي أو النقاء العرقي أو الالهام الميتافيزيقي. وقد شاء لويس عوض ان يرد ضمنا على عصر الانكفاء على الذات، وليس الاكتفاء الذاتي، باختياره المؤثرات الأجنبية في الثقافة العربية طالما ان غيره قد تكفل باختيار المؤثرات العربية في الثقافات الأخرى. كان ردا على الفعل ودفاعاً عن المشروع، ذلك ان الحملة على الشعر الجديد وعلى العامية المصرية كانت جزءاً من الاعداد على قدم وساق لاستقبال المشروع النقيض - الاسلام السياسي - على انقاض المشروع الناصري.

كانت الدولة بهزيمة ١٩٦٧ قد أعلنت رسمياً سقوط مشروعها. ولم يكن المشروع الليبرالي أو المشروع الماركسي بقادر ان يكون البديل. وكان عام ١٩٨٠ مفترقا للطرق بعد اختبارات عديدة للعنف السلفي بدءاً من حادث الفنية العسكرية ومروراً باغتيال الشيخ الذهبي. وكما اقترنت الحملة الشرسة على كتاب «على هامش الغفران» بالمناخ الارهابي المعد للاطاحة بالناصرية في منتصف الستينات، كذلك اقترنت محاكمة «مقدمة في فقه اللغة العربية» الذي اعتمد فيه لويس عوض ايضا المنهج المقارن لاثبات انسانية اللغة العربية وعضويتها في أسرة اللغات الهندية - الاوروبية. وهو أمر لا ينفي انتماء العربية الى المجموعة السامية، ولكنه يرجح وحدة الأصل بين المجموعتين السامية والهندية - الأوروبية. هذا الترجيح أقرب الى تفكير المعتزلة القائلين بخلق القرآن، وأبعد ما يكون عن القائلين بقدم القرآن. اما الأولون فينظرون الى اللغة بصفتها ظاهرة بشرية، وأما الآخرون فينظرون اليها مكنونة مكتوبة في اللوح المحفوظ يستحيل اختلاطها بغيرها من اللغات. ولا علاقة بالطبع بين لويس عوض وفكر المعتزلة، ولكن تعامله مع اللغة الغربية على أساس الفقه المقارن أفضى به الى نتائج تنزع عن اللغة قداسة مفترضة او مفروضة. وقد تعاقد المؤلف مع الهيئة العامة للكتاب على نشر «مقدمة في فقه اللغة» عام ١٩٧٨، ولكن الكتاب لم يظهر في الأسواق الا عام ١٩٨٠ حين انقضت عليه مجلة «الاذاعة والتلفزيون» بثلاثة عشر مقالا رددت فيها الاتهامات القديمة التي وجهت الى لويس عوض قبل خمسة عشر عاما. وبعد ثلاثة أيام فقط من حملة سبتمبر ١٩٨١ لاعتقال معارضي السادات وقبل شهر واحد من اغتياله بأيدي «الاسلام السياسي» كانت ادارة البحوث والنشر في الأزهر قد تقدمت بمذكرة في ٦ سبتمبر ١٩٨١ تطلب منع تداول الكتاب.

مشروع لويس عوض يصفي حسابه مع التاريخ المراوغ

وفي ١٥ ديسمبر ١٩٨١ قامت جهات الأمن بضبط الكتاب والتحفظ على النسخ المتبقية منه لدى الباعة والمكتبات. وقد طلبت المحكمة شهادة لجنة من الشيخ أحمد حسن الباقوري وعبد الرحمن الشرقاوي والدكتور توفيق الطويل. وقد جاءت شهاداتهم جميعاً الى جانب المؤلف والكتاب وحرية الفكر والتعبير. واستأنفت ادارة البحوث الاسلامية الحكم وطلبت تشكيل لجنة من أعضائها هم أنفسهم الذين طلبوا منع الكتاب من التداول. ولكن المحكمة استجابت للطلب، وحكمت بالمصادرة. وكتب توفيق الحكيم الى لويس عوض في ١٨ مايو ١٩٨١ رسالة جاء فيها «.. وكل بحث منذ وجدت الأفكار ونشأت العلوم يستوجب الخلاف والاتفاق. ومن هذا الاحتكاك العقلي في التجاور تتفتح الاذهان وتتوهج العقول وتزدهر الحضارات. وهذا ما عرفته حضارة العرب والاسلام في أزهى عصورها.. لذلك سررت غاية السرور ان يقوم مفكر مثلك بالبحث في فقه اللغة ليسير في طريق الأسلاف الباحثين بهذا الصبر والجلد والاقدام دون احجام امام الصعوبات». وكتب له نجيب محفوظ يقول: «.. ورغم ان فقه اللغة من المواد التي أقاربها برفق ومن بعيد، فقد بهرني منهجه العلمي ودقته الكبرى في البحث والتقصي. وبهرني أيضا ان يصدر مثل هذا العمل الفذ في هذا الجو الثقافي الراكد، فهذه هزّة نرجو ان تستمر وتزداد قوة حتى ترجع مصر الى سابق موقعها العلمي في الوسط العربي». ولكن المحكمة عادت وأصدرت حكماً نهائياً بالمصادرة. وأصبح «مقدمة في فقه اللغة العربية» رابع العلامات البارزة بعد «الاسلام وأصول الحكم» ١٩٢٥ للشيخ علي عبد الرازق، و«في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦ لطه حسين، و«أولاد حارتنا» ١٩٦٨ لنجيب محفوظ.

وربما كان لويس عوض أقرب الى طه حسين من حيث اخضاع المادة موضع البحث لاعمال العقل مجرداً من الأهواء والرواسب أيا كانت ودون أفكار مسبقة. وربما كان أقرب اليه أيضا من حيث الاستعانة بالمنهج العلمي أيا كان مصدره. ولكنه كذلك أقرب الى نجيب محفوظ من حيث الايمان بوحدة الحضارة الانسانية والتفاعل غير العنصري بين الثقافات. ولكن أداة التحليل المقارن وتركيز الانتباه على العناصر الخارجية المؤثرة في ثقافتنا الوطنية التي ألّبت على لويس عوض جبهة عريضة من المحافظين في مقدمتهم الكتيبة الصدامية من الاسلام السياسي صاحب المشروع البديل في دولة بلا مشروع وفي مجتمع شحبت فيه بقية البدائل.

ولكن هناك أداة أخرى في رؤيا لويس عوض ضاعفت من خصومه في الدولة والمجتمع كمّا وكيفاً هي هذه المرجعية الاوروبية في رؤية تاريخنا الحديث. أقول المرجعية وليس المركزية، ولكن التفرقة أو التمييز بينهما كان وسيظل من قبيل الترف الاكاديمي. هذه المرجعية التي تتخذ من النهضة الاوروبية فالثورة الفرنسية قانوناً للايمان بالتطور هي التي قادته في «تاريخ الفكر المصري الحديث» منذ عام ١٩٦٩ الى ١٩٨٧ - حيث ما زال مجلد ناقص يؤرخ للفترة التي تنتهي بثورة ١٩١٩ - الى تصوير الحملة الفرنسية وكأنها بداية العصر المصري (وأوشك ان أقول العربي) الحديث. وقد استخدمت «كاتبها» لأن لويس عوض يتكلم عن «التطورات الاقتصادية والمادية التي استجدت في مصر والعالم العربي نتيجة لتصفية الاقطاع التركي المملوكي واعادة تنظيم العلاقات القومية والطبقية ايام الحملة الفرنسية، ونتيجة للثورة الصناعية والتكنولوجية التي استحدثها محمد علي». انه هنا يحدد نقطتي بداية متساويتين. ولكنه قبل ذلك مباشرة يقول «لا مناص من اعتبار حملة بونابرت على مصر في ١٧٩٨ وما تلاها من اتصال مستمر بين مصر وأوروبا عاملا فاصلا في تكوّن الأفكار السياسية والاجتماعية بالمعنى الحديث في مصر خاصة وفي العالم العربي بوجه عام» (المجلد الاول ص ٩). هذا التحديد البالغ التأثر بالثورة الفرنسية وليس بالحملة الفرنسية (ولكن من يميز بينهما في غمرة السعار الغوغائي والارهاب السياسي باسم الدين؟) هو الذي تحكم في توجيه النظر ايجابا الى الجنرال يعقوب وتوجيه النظر سلبا الى جمال الدين الأفغاني. وقد سبق شفيق غربال لويس عوض عشرات السنين في الكلام «الايجابي» عن المعلم يعقوب، ولم يستفز ذلك أحداً على الاطلاق. والسبب لا يحتاج الى إشارة، فان تحليل صاحب «تاريخ الفكر المصري الحديث» للجنرال يعقوب يأتي نتيجة لمقدمة هي الحملة الفرنسية. أي ان الرجل الذي كان مجرد شخصية تاريخية عند غربال أضحى في سياق لويس عوض عنصرا منهجياً وأداة للرؤية. كذلك، فان كل ما قاله لويس عوض عن الأفغاني قد سبقه اليه العشرات من المؤرخين في ايران والولايات المتحدة، وليس هناك جديد بالفعل سواء من حيث الوثائق أو المعلومات. ولكن التحليل المصري وضع ذلك كله في سياق «الحداثة المجهضة» بسبب هؤلاء الغرباء عن مصر: شواماً كانوا أو مغاربة، أفغانا كانوا أم ايرانيين، هنوداً كانوا أم باكستانيين (الاشارات مقصود بها الصحفيين والأدباء السوريين واللبنانيين وعبد العزيز جاويش الليبي وخضر حسين التونسي وأبو الحسن الندوي الهندي وأبو الاعلى المودودي الباكستاني). وهو الأمر الذي حرض على لويس عوض بعضا من الذين رأوا في الأفغاني رافدا نهضويا وبعضا ممن يرون فيه وفي الامام محمد عبده أسّس البلاء.

وقد تسبب الأفغاني - وهو فصل واحد من كتاب متعدد الاجزاء - في استقالة لويس عوض من «الاهرام» الذي اعتذر عن نشره، كما تسبب في استنفار خمسين قلما ضده عند نشره في احدى المجلات العربية. وقد تصادف التوقيت المشترك بين محاكمة «مقدمة في فقه اللغة العربية» ومصادرته، ومحاكمة فصل الافغاني ومصادرته. كان مشروع الاسلام السياسي في ٦ اكتوبر ١٩٨١ قد أعلن «الجهاد». وكان مشروع النهضة قد تمزق بين تراث يمثله ابن تيمية لا يقبل مزاحمة من أحد، ولكنه يقبل التزاحم على الأعتاب، وبين عصر تمثله المعلمة فضة في مسلسل «الراية البيضاء». وبين ابن تيمية والمعلمة فضة لم يكن ثمة مكان للويس عوض.

ولكن المأزق لا يسكنه بمفرده. وهو مأزق بأعلى درجات الدلالة، كأننا نشهد اليوم التالي لانهيار مشروع محمد علي. أعطى مشروع النهضة آخر نقطة زيت في المصباح. لذلك وجد لويس عوض نفسه بين «ثبات المبادىء» ومراوغة التاريخ من جانب وبين الاحتجاج والانضباط معاً من جانب آخر يقول «عشرون سنة من العزلة الثقافية لا يمكن قهرها بسهولة. غير ان سياسة الباب المفتوح عندما تمتد من مجال السلع والخدمات الى مجال الأفكار والقيم سوف تبعث في مصر على وجه اليقين ذلك التراث الانساني العظيم من التواصل الثقافي مع بقية بني الانسان. ولا سيما من ثقافات العالم الراقية. انه ذلك التراث الذي كوّن ماهية مصر عبر المائتي سنة الأخيرة، من الطهطاوي الى طه حسين» (دراسات أدبية ص ٢٩٠).

هكذا أجمل الرجل مشروعه في أسطر قليلة. وربما يجرؤ على القول بأنه على هذا النحو كان يصفي حسابه مع التاريخ المراوغ الذي جعل من عروبة مصر احد الثوابت، ومن الاسلام السياسي أكبر المتغيرات. وفي نقطة ما بين الثوابت والمتغيرات أمسينا جميعاً في رحلة البحث عن مشروع لا يتعارض مع الحضارة الانسانية ولا يعارض الوطنية المصرية دون الحاجة الى مرجعية أوروبية ولا الى التوفيق بين الدين والتكنولوجيا. مشروع يبدأ بقطيعة معرفية مع تراثنا الحديث من الطهطاوي الى لويس عوض، وليس انقطاعا في التاريخ.

يقول لويس عوض في خاتمة «أوراق العمر»: «.. ورغم خمسين كأساً من العلقم جرعتها حتى الثمالة، لست نادما على اختيارات حياتي، مع اني أقترب من القبر ولا أملك من متاع الدنيا غير لقمتي وسترتي ووفاء الشباب من قرائي على تعاقب الأجيال. ولو عدنا الى الوراء لبدأت كل شيء من جديد، حتى حماقات حياتي» (ص ٦٢٥ و٦٢٦).

أما نحن فنترجم الكلمات على نحو لا يقبل التكرار، لأننا لا نملك رفاهية الحلم بأن نبدأ من حيث بدأ، بل في اللحظة التي نكتشف فيها المشروع القادر على امتصاص مراوغة التاريخ.

عندئذ يصبح المستقبل ممكنا. □

الأديب الكبير الصغير

■ أديب عربي، كبير صغير، لا يشبه الطاووس، فالطاووس ذو ريش ملون بينما الأديب الكبير الصغير لا يملك ريشا بشهادة من رأوه في الحمام كبيراً وصغيراً، وبغير سوء.

والأديب الكبير الصغير كاره للمغرور والمغرورين، محب للتواضع والمتواضعين.

يقول الأديب الكبير الصغير إنه طوّر الأدب العربي، ولا يقول انه هو الذي طوّر الأدب في القارات الخمس.

ويقول الأديب الكبير الصغير ان كتاباته مدرسة، ولا يقول ان تلامذتها هم هؤلاء الذين يقال عليهم انهم عباقرة الأدب في كل زمان ومكان.

والباحث عن حقيقة هذا الأديب الكبير الصغير ستواجهه مشاق وشدائد، فينبغي له ان يركض بأقصى سرعة وقوة أرجاء الأرض من مكتبة الى مكتبة، ومن مخفر الى مخفر، مطالعا كل ما فيها من كتب ووثائق وسجلات سرية، وينبغي له أيضا ان يقصد موسكو وواشنطن وبكين وباريس ولندن وجنيف وجزر الفوكلند والعواصم العربية والأفريقية سائلا مستفسراً مستقصياً، وسيباغت بأن الأديب الكبير الصغير هو رجل المهمات الصعبة في تاريخ الانسانية، ولولاه لظل المخلوق البشري أدنى مرتبة من القرد، ولما صار مواطنا مبجلا له حكام يملكون الصراط غير المستقيم.

سيباغت الباحث عن الحقيقة باكتشاف الكثير من الحقائق المجهولة، والمتعلقة بدور الأديب الكبير الصغير في مسيرة الحياة البشرية.

والآتي ما هو سوى قطرات من محيط:

* لقد طرد آدم وحواء من الجنة لأنهما غشا في أثناء لعبهما (البوكر) مع الأديب الكبير الصغير مستخدمين لنيل مآربهما حية مشبوهة الصلات والغايات.

* عندما رغب نوح في أن يعلم ما اذا كان الطوفان قد انحسر عن الأرض، لم يسارع احد الى تلبية رغبته، فتحوّل الأديب الكبير الصغير الى حمامة بيضاء وطار وغاب ساعات ليعود بعدها حاملا في منقاره غصن زيتون أخضر.

* اذا كان عيسى عليه السلام قد تكلم في المهد فان الأديب الكبير الصغير وهو ما زال جنيناً في بطن أمه قد ألف رواية ومسرحية ومجموعتين شعريتين، واحدة للنشر، والأخرى لمن شاء أن ينتحلها بعد أن يدفع السعر المحدد نقداً أو تقسيطاً وفق الظروف.

* كان سقراط وأبو قراط وأفلوطين وداروين وفرويد وماركس وشبنجلر ولبلبة ونزار قباني تلامذة للأديب الكبير الصغير، ولكنهم أكلوا ما على موائده من زاد ثم ركلوها، فقوبل جحودهم بابتسامة متسامحة لا تصدر الا عن قلب أم رؤوم.

* أشفق الأديب الكبير الصغير على الناس، فابتكر النوم والوسائد، فنام المعوزون نوماً عميقاً هانئاً بينما ظل الحكّام مفتوحي العيون يحرسون كراسيهم مذعورين.

* حين اجتاح المغول والتتار مدائن العالم في موجة دمار ونار لا تواجه ولا تقاوم، نميّ الى سمع الأديب الكبير الصغير نبأ ما يجري، وكان جالساً فوقف وتمطى وتثاءب ثم شهر ما لديه من أشعار وأقلام، وانطلق نحو المغول والتتار، وحاربهم وحده، وأرغمهم على الفرار الى آخر الدنيا والاختباء في الكهوف مرتجفين ارتجافاً يفوق ارتجاف أمواج البحر في شتاء كثير العواصف.

* شجع الأديب الكبير الصغير شكسبير على كتابة المسرحيات، ولم يحرمه الرعاية والنصح والارشاد إلا بعد أن وثق بأن أحمد شوقي الذي سيولد فيما بعد لن يتفوق عليه.

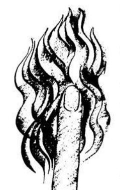
* هدم الأديب الكبير الصغير الباستيل بيد واحدة فقط بينما يده الأخرى تبني مستشفيات للأطفال في زنجبار، وأمر المقصلة أن تهوي على عنق ماري انطوانيت تأديباً لها لكونها من أنصار الكاتوه والشعر الموزون المقفى.

* علّم الأديب الكبير الصغير المتنبي القراءة والكتابة وحرره من الأمية والبلادة وأجلسه على ذرى سامية، ولكن المتنبي كان ناكراً للجميل، ولم يعمل بالمثل القائل: (من علمني حرفاً كنت له عبداً).

* وضع الأديب الكبير الصغير يده على رأس نيتشة الأمي، وقال له بلهجة آمرة: اكتب، فكتب نيتشة كتابا عنوانه (هكذا تكلم الأديب الكبير)، ولكن الناشر كان صهيونياً متعصباً، فغيّر العنوان، وجعله (هكذا تكلم زرادشت).

* لما أصيب الكاتب الروسي دوستويفسكي بداء الصرع، وتكاثرت عليه الديون والدائنون، وأمسى عاجزاً عن كتابة رسالة من سطرين، بادر الأديب الكبير الصغير الى مساعدته، وكتب رواية (الأخوة كارامازوف) وغيرها من الروايات، وسمح لدوستويفسكي ان ينشرها باسمه، فالانسان يظل أخا للانسان مهما اختلفت البلدان والعقائد والايدلوجيات والانتماءات.

* ألف بيتهوفن سيمفونيته التاسعة تمجيداً لنجاح الأديب الكبير الصغير في اقناع الديوك بهجر العزوبية والزواج من الدجاج، فعرف الناس بفضله البيض المسلوق والبيض المقلي والبيض المشوي والبيض النيء المستخدم في التظاهرات الجماهيرية.



* أشعل الأديب الكبير الصغير نيران ثورة اوكتوبر، وانسحب بغير ضجيج، تاركا للينين المحب للمظاهر ان يبدو للعالم كأنه فاعلها.

* دحر الأديب الكبير الصغير الصليبيين، ولم يعن بتصحيح كتب التاريخ القائلة إن صلاح الدين الأيوبي هو الذي هزمهم، فالأديب الكبير الصغير تعود اداء واجبه القومي والوطني والثقافي والأدبي بعيدا عن الأضواء، غير مطالب بدولار واحد.

* اخترع الأديب الكبير الصغير القنبلة الذرية لاستخدامها في القضاء على جحافل الأدعياء من النقاد والصحافيين، فسرقتها الأيدي الأمريكية لتبيد مدينتين يابانيتين مملوءتين بالمعجبين والمعجبات بالأديب الكبير الصغير.

* غضب الأديب الكبير الصغير على هتلر لركاكة كتابه (كفاحي)، وأمره بصوت صارم بالانتحار لاساءته الى النثر الراقي، فامتثل هتلر للأمر وانتحر بغير أسف أو ندم، مرحباً بعقاب يليق به.

* طرد الأديب الكبير الصغير شاه ايران من طهران لأنه تزوج ثلاث مرات بينما كان المواطن الايراني العادي لا يستطيع الزواج من امرأة واحدة.

وكان الأديب الكبير الصغير أول من قال إن الأرض كروية قولاً مدعماً بالأدلة العلمية التي لا تدحض، كما أنه هو الذي اكتشف امبركا ومطاع صفدي لا كولومبس كما تزعم الدوائر الامبريالية، وهو الذي اخترع المحراث والنار والسيارات والدراجات والقطارات والسفن والطائرات والبنسلين والكوكا كولا والنراجيل والكلينكس والكوتكس، وهو الذي عشقته عبلة ولم تعشق عنترة، فلم يعرها أدنى اهتمام ايمانا منه بأن القضايا الأدبية المصيرية تأتي أولا في جدول اعمال الأدباء الكبار الصغار. أما قضايا العشق والغرام والوصال فهي للتفاخر في الأشعار والمقاهي والسهرات والشوارع والشائعات، ولكنها عمليا بند محذوف باستمرار حفاظا على الأخلاق الحميدة والتهذيب الراقي.

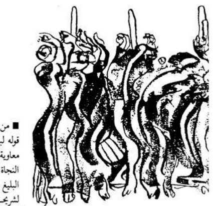
وآخر صورة نشرت للأديب الكبير الصغير، كان يبتسم فيها هزءاً بالساذجين الذين يطالبون بتحرير فلسطين، فهو سيحررها حالما ينتهي مما يشغله.

وما يشغله الآن هو أمر خطر خطير اذ عليه أن يحوّل كلمة «أنا» المؤلفة من ثلاثة أحرف الى كلمة من حرف واحد، فيسهل لفظها على من أراد استخدامها في الساعة الواحدة ألف مرة تعبيراً عن تواضعه ومقته للغرور. □

الثقافة والرقص الشرقي

علاقة المثقف العربي بالسلطة قديما وحديثا

محي الدين اللاذقاني



■ من الحكم المأثورة التي تنسب الى أبي هريرة قوله لبعض أصحابه أثناء موقعة صفين «طعام معاوية أطيب، والصلاة خلف علي أثوب، اما النجاة ففي رأس الجبل»[1]. ويصلح هذا القول البليغ كما هو، ودون أي تعديل كشعار أبدي لشريحة واسعة من المثقفين الانتهازيين في كل زمان ومكان، وخصوصاً في البلاد العربية التي تنحدر فيها قيمة الثقافة انحداراً مريعاً على يد أحفاد أبي هريرة الذين ينافقون كل حاكم ومتنفذ، ولا يتبعون الا خيط مصالحهم الشخصية الضيقة التي تدفعهم الى تقبيل الأيدي، ومسح النعال، والتعري بمازوشية نادرة المثال أمام كل من يملك المال او السلطان أو كليهما.

كل من يتصفح فصول التاريخ الثقافي العربي لا بد أن يشعر بالرعب المقرون بالغثيان من كميات النفاق الهائلة التي صبها المثقفون والشعراء العرب على شكل مدائح في حق ولاة، وخلفاء وحكام تطفح سجلاتهم بالفضائح الدموية والمخازي.

ان عجز المثقف العربي عن اتخاذ موقف معارض من السلطات الجائرة لا يكشف عن الخواء الانساني، والافتقار الى الأصالة فقط، بل يوضح فوق هذه وتلك خسة معدن تلك الفئة الهلامية التي يفترض بها نظرياً ان ترسخ القيم وتمثل بالنسبة للأمة دور الضمير.

لا تعني هذه التعميمات خلو صفحات تاريخنا الثقافي من بعض النماذج الباهرة التي تحدت السلطات الزمنية او الدينية، وعارضت مواقفها، ودفعت غالياً ثمن التهمة التي اعتاد المؤرخون الرسميون ان يستعيذوا بالله قبل البدء في تسجيل أخبار أصحابها الذين كانوا يعدمون بتهمة الخروج على السلطان.

كيف تحول المثقف العربي الى مهرج ولاعب سيرك

من تلك النماذج المشرفة غيلان الدمشقي الذي قطع هشام بن عبد الملك أطرافه، وصلبه على أبواب دمشق، فظل يخطب بالناس، ويحرضهم على مقاومة الاستبداد الأموي حتى أمر الخليفة بقطع لسانه عملا بنصيحة المستشارين الذين جاؤوا الى القصر يتراكضون، وقالوا لن ينفعنا صلبه الا بعد قطع لسانه، فقد أبكى الناس ونبههم على ما كانوا عنه غافلين، ومن تلك النماذج الجعد بن درهم الذي ذبحه والي العراق خالد القسري بيده بعد خطبة عيد الأضحى التي ختمها بقوله: «أيها الناس انصرفوا وضحوا تقبل الله منكم، فإني أريد أن أضحي اليوم بالجعد بن درهم[2]». . . وكان الجعد مربوطاً إلى قاعدة المنبر فنزل الوالي وذبحه ذبح الشياه.

أحيانا كانت عقوبة من يتجرأ على السلطان أصعب من الموت نفسه، ومن أمثال تلك العقوبات عقوبة الشاعر يزيد بن مفرغ الحميري الذي تجرأ على معاوية، وهجا زياد بن أبيه وآل زياد، وهرب من وجه العسس والكلاب التي أرسلت في إثره، وكان ينزل في الخانات ويكتب أهاجيه على حيطانها، فلما قبض عليه أمر عبيد الله بن زياد أن يأخذوه بمحو ما كتبه على الحيطان بأظافيره، فكان يفعل ذلك ويحكه حتى ذهبت أظافيره، فكان يمحوه بعظام أصابعه ودمه يسيل على الجدران[3].

ابن مفرغ الذي نال تلك العقوبة لم يفعل اكثر من إعلان حقيقة بسيطة عن رأس البيت الأموي وعن ابن سميه زياد بن أبيه، حين قال للخليفة الذي كان يعادي من لا ينسب زياد الى أبي سفيان:[4]

ألا أبلغ معاوية بن حرب
مغلغلة من الرجل اليماني
أتغضب أن يقال أبوك عف
وترضى ان يقال أبوك زاني

إن تلك النماذج القليلة التي لا تهاب السلطات، ولا تنبطح أمامها خوفاً أو طمعاً، يمكن اعتبارها من نوع الاستثناء الذي يؤكد القاعدة المعروفة عن انتهازية المثقف العربي وجبنه، واستقتاله في التقرب الى أبواب أولي الأمر بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة.

أحفاد أبي هريرة لم يغيروا مواقفهم على مدار العصور، فقد كان العصر الأموي ومن بعده العباسي، وما تلاهما من ممالك ومماليك من العصور التي تشابهت فيها سلوكيات المثقفين وطبائعهم ومواقفهم المبتذلة التي جعلت بعضهم يتقرب الى الحاكم الأجنبي بالحماس نفسه الذي تقرب فيه الى الحاكم الوطني، لذا وجد تيمورلنك من يمدحه ويشيد بفضائله من المثقفين العرب، وحصل هولاكو مرتكب اكبر جريمة بحق الثقافة بعد سقوط بغداد على بعض الشعراء والأدباء الذين انضموا الى حاشيته دون مراعاة لأبسط أخلاقيات الكتاب والكتابة.

من يستطيع ان يتصور بأن هناك شعراء عرب مدحوا جمال باشا السفاح بعد إعدامات السادس من أيار ١٩١٦ وفي عز الانتفاضة العربية ضد الحكم العثماني؟! من هؤلاء، وهم تيار كبير كانت له سطوة واضحة في اوائل هذا القرن، الشاعر بدر الدين النعساني الذي وقف يمدح السفاح بعد إعدام أحرار سورية بقوله:[5]

لقد عز جيش كنت فيه رئيسه
وعزت جموع كنت فيهن رائدا
فلم أر مثل اليوم أرفع همة
وأعظم آثار وأكثر حاشدا
وأظهر أخلاقاً وأصفى سريرة
وأنجب مولوداً وأكرم والدا
وقفت على علياك فيض قريحتي
ونفسي وفكري والقوافي الشواردا

لقد كان ثمن تلك القصيدة الخيانية ترخيصاً بإصدار جريدة الشرق في دمشق، وحفنة دنانير ملوثة للشويعر وأتباعه، وفيهم بكل اسف اسماء رائدة

في التاريخ الثقافي الحديث[6].

المطلعون على دموية الحكم العربي، وحقائق دولة الاستبداد الشرقية بكل إرهابها وقمعها، وبوليسها الذي يمكن ان يصنف تحت الوحوش بعدة مراتب لا يطلبـون من جميع الأدبـاء والشعـراء أن يكونوا أبطالاً، لكنهم يتوقعون منهم الحفاظ على الحد الأدنى من اللياقة الانسانية التي لا تسمح بذلك الابتذال المريع، والنفاق الفظ الذي مارسه المثقفون العرب بشهية مفتوحة، ونالوا مقابله مكاسب مادية رخيصة زالت بزوالهم، لكنها تركت للمثقف العربي واحدة من أبشع الصور في الضمير الشعبي.

يستطيع الأديب والشاعر، اذا أراد ان يوفر على نفسه مهانة الارتماء على أبواب الوجهاء والنافذين، أن يبحث عن مهنة شريفة كما فعل الجاحظ الذي كان يقتات من النسخ، أو ابن المقفع الذي عاش على الترجمة، او يستطيع أن يلجـأ الى احـدى المهن اليدوية التي تصون كرامته كما فعل الشاعر الجزار الذي شرح باقتدار الفرق بين المهن الشريفة وغيرها:[7]

لا تلمني يا سيدي شرف الدين إذا ما رأيتني قصابا

كيف لا اشكر الجزارة ما عشت زمانا وأهجر الآدابا

وبها صارت الكلاب ترجيني وبالشعر كنت أرجو الكلابا

في الحقبة المعاصرة انكشفت عورة المثقف العربي على حقيقتها، وصارت فضـائحه التي كانت سراً من الأسرار المحصورة بين جدران القصور من النوع العلني حينما لم يعد الحاكم يكتفي بالمدح في جلسة خاصة، ويصر على نشر المدائح الشعرية والنثرية في الكتب والدوريات وإذاعتها في المذياع والرائي، ورغم ذلك كله، فقد زادت نسبة المداحين ولم تنقص، ويكفي لمن يريد التأكد من هذه الحقيقة ان يفتح عدة صحف يومية عربية يجد سيلا من الثنـاء والتقريظ والاشادة بحكمة وشجاعة وبعد نظر هذا الحاكم او ذاك، وكلهـا ممهـورة وموقعة بحوافر أصحابها الذين يخدمون كل العهود ويبيعون البضاعة القديمة نفسها لكل راغب وقادر على الدفع بالعملات الصعبة والسهلة.

مع حقبة الازدهار النفطي وما جلبته من مليارات ومصائب، أصيبت الثقافة العربية بحالة من الخصاء العام، وتحول المثقف العربي الى مهرج ولاعب سيرك، واختلطت اساليبه ووسائله بوسائل وأساليب راقصات الملاهي.

الراقصة في الملهى تهز أردافها لتحصل على «النقطة» وتتحمس للهز كلما زاد الحاصل المتطاير من الصالة، والمثقف العربي يهز رأسه ويصطاد الأفكار ليمتع القادرين على الدفع فقط، وهو مثل الراقصة الشرقية تماماً لا يعطي أفضل ما عنده الا بعد ان تزين الدولارات الخضراء صدره وردافه.

لعل الفرق الوحيد بين الراقصة والمثقف في هذه الأيام ان الراقصة تفكر بالتـوبـة، وتعـرف أن هناك عمراً افتراضياً للجسد تنتهي بانتهائه الفترة الـذهبية، فتقـوم الـراقصـة بالاعتزال على عكس المثقف الذي لا يفكر بالتوبة، بل يوغل بالسفاهة والتملق كلما تقدم بالسن وتبحر في مهنة هز الدماغ.

حين اختلط التفكير بـ «التسريك» وتشابهت ملامح الثقافة مع ملامح الرقص الشرقي، انحدرت قيمة الكتابة والأدب ولم يعد للكلمة ذلك التأثير السـاحـر، وفقد «المثقفون الشرقيون» كل أشكال المصداقية، ومن الخير للمتباكين على دور الكلمة أن يبحثوا عن علاج لسلوكيات المثقفين، بدل اضاعة الوقت في اتهام الجمهور واللغة، فالكلمة ما تزال غامضة ومغرية وقادرة على التحريك حين يكف صاحبها عن هز دماغه وتقليد محترفات الرقص الشرقي.

كيف يصدق الجمهور ـ العريض وليس الخاص ـ الشاعر السوري احمد سليمان الأحمد وهو يعرف سلفاً بأن ذلك الشاعر لا ينزل في أي مطار إلا وقصيدة المـديح جاهـزة في جيبـه، ولا يعـارض الا بعد أن يستنفد كل إمكانيات الاستفادة من الذين يودعهم ليعمل لحساب غيرهم دون خجل أو تأنيب ضمير؟

شقيق بدوي الجبـل ليس وحده الذي يمارس هذا الأسلوب، فهناك العشرات من المثقفين والشعراء وأعمدة الصحافة الذين يصرفون وقتهم بين المطارات والفنادق والمؤتمرات الرسمية، وينقلون انتماءهم بين هذه الفئة او تلك، ويبيعـون كلامهم في كل العـواصم باستثنـاء نواكشوط ومقاديشو وجيبوتي وغيرها من العواصم غير القادرة على الدفع للذين لا يتحركون الا على الايقاع السياسي النفطي.

. . . وكيف يصـدق الجمهـور أحاديث اعلام الصحافة العربية عن الحرية والضرورات الـديمـوقـراطية وهم يبررون للعـديد من الأنـظمة الديكتاتورية كل تصرفاتها، ويضعون كتباً عن عدة شخصيات لا يمكن وصفها موضوعياً ـ الكتب وليس الشخصيات ـ الا كقصائد مديح طويلة صيغت بأسلوب نثري؟! وكيف يصدق الجمهور كاتباً كيوسف ادريس، وهو يقرأ يومياً عن برقياته المتطايرة بين عدة عواصم عربية تحتل مراكز محترمة في «الاوبك» و «الاوابيك» وكل تنظيمات البراميل المعروفة؟!

عن هذا الكـاتب بالذات سأضطر الى رواية حادثة حضرتها بنفسـي وعليها اكثر من عشرة شهود، بمعنى انها من النوع الذي لا يفيد معه النفي والانكار.

دعيت الى السعـودية عام ١٩٨٧ لحضـور مهـرجان الجنادرية للثقافة والتراث[8] وكان من ضمن البرنامج غير المكتوب زيارة للشيخ عبد العزيز التويجري أحد نواب ولي العهد الامير عبد الله بن عبد العزيز على الحرس الوطني السعودي.

في اليوم الموعود ذهبنا الى منزل الشيخ التويجري بالرياض، وجلسنا في الحديقة الخارجية، وكان معنا ـ إن لم تخني الذاكرة ـ المفكر المغربي محمد عابد الجابري، والقاص السوري عبد السلام العجيلي، والروائي المصري يوسف القعيد والشـاعران عبد الوهاب البياتي وفاروق جويدة والصحافي محمود السعدني وآخرون..

بعد فترة قصيرة من جلوسنا رن جرس الهاتف فقام إليه الدكتور يوسف إدريس، وكان الطالب يريد التحدث الى الشيخ التويجري، فنقل الكاتب تلك الرغبة للشيخ الذي تقاعس عن القيام بسبب انهماكه بحديث مع أحد الجـالسـين بجـواره، وهكـذا وجد الدكتور يوسف ادريس نفسه مسمراً بالهـواء، والسـماعة بيده لعدة دقائق حسبتها أطول من الدهر، وشعرت بالمهـانـة نيابـة عن الأديب الكبير، ولم يكن بوسعي آنذاك الا ان أتبادل النظرات الحانقة مع الزميل يوسف القعيد، الذي شاركني في تلك الجلسة كما أظن بذلـك الشعـور المرير الذي تخلفه تصرفات وسلوكيات بعض المثقفـين الذين يجبرون المتنفذ وغير المتنفذ على احتقار المثقف والاستهتار بالثقافة والمثقفين.

يوسف إدريس موهبة قصصية فذة وهو ليس بحاجة الى الشهرة ولا الى الثراء فعنده من الاثنين ما يكفي. ولا بد لكي نفهم تصرفاته وتصرفات غيره من البحث في تلك العـلاقة المعقدة بين المثقف والسلطة التي تعتبر بمثابة المفتاح السحري للجاه والنفوذ وبحبوحة العيش وغير ذلك مما يلهث خلفه كل مثقف بلا موقف ودون أية قضية.

إذا استطعنا ان نخلص الثقافة من بعض الشوائب التي لحقتها من جراء تقليد الرقص الشرقي، سيعود للكلمة دورها الرائد، وأول شروط تلك العـودة ظهور مثقف موقف فيه الكثير من الصلابة والتماسك، والكبرياء الانساني والتوازن النفسي الذي يدفعه الى عدم فصل النظرية عن الممارسة والسلوك والى عدم الميل مع النعـماء حيث تميل، والى احتقار سيف المعز وذهبه والاتجاه الى التركيز على أولوية الحقيقة واحترام القيم المعرفية والموهبة. □

١ـ يرد هذا القول في روايات أخرى على الشكـل التالي «الطعام مع معاوية ادسم، والصلاة خلف علي اكرم والصعود الى رأس الجبل اسلم» ولـلاستزادة من اخبار صاحب القـول يمكن العودة الى البداية والنهاية جـ٨ ص ١٠٨، سير اعلام النـبـلاء جـ٢ ص ٤٣٥ـ٤٤٥، مجمـع الـزوائـد جـ١ ص ١٢٣، طبقـات ابن سعـد جـ٤ ص ٥٧ «القسم الثاني» وسنن الدارمي جـ١ ص ٨٦.

٢ـ الخطبة في مقالات الاسلاميين للاشعري وهناك تفصيلات كثيرة متناقضة عن غيلان الدمشقي والجعد بن درهم في كتاب محمد عماره «المعتزلة ومشكلة الحرية الانسـانية» وكتاب غالب هلسا «العـالم مادة وحركة» ص ٦٢ـ٦٣ طبعة دار الكلمة ـ بيروت ١٩٧٥.

٣ـ اخبار محنة ابن مفرغ الكاملة في الاستيعاب لابن عبد البر جـ٢ ص ٥٢٨ وخزانة الأدب للبغدادي جـ٢ ص ٢١٠ـ٥٢١ ووفيات الاعيان لابـن فلطان جـ٣ ص ٣٠٧ـ٣٣٦ وطبقات ابن سلام ٥٥١ـ٥٥٧.

٤ـ ورد هكذا في الأغاني انظر جـ٢٠ ص ٧٠٨٦ طبـعـة دار الشعب بالقاهرة ١٩٧٠.

٥ـ الأبيات بنصها من كتاب سامي الكيالي، الأدب المعاصر في سوريا ص ٣٣ طبعة دار المعارف بالقاهرة ١٩٦١.

٦ـ منهم عبـد القـادر المغـربي، ومحمـد كرد علي والامير شكيب ارسلان، ومواقف الثلاثة متذبذبة كثيـراً فيمـا يتعلق بالتيـارين العروبي والتركي.

٧ـ معظم اخبار الشاعر حسين الجزار في أعيان الشيعة، وشذرات الذهب ومن الكتب المعاصرة التي اشـارت إليه بتوسع كتاب علي مروة «موسوعة الأدب الضاحك» جـ٢ ص ٢٢ـ٣٠ طبـعـة رياض نجيب الريس لندن ١٩٨٧.

٨ـ أقيم المهـرجـان في الأسـبـوع الثالث من شهر آذار ـ مارس ١٩٨٧ وهـو الـثـالـث في سلسلة تلك المهرجانات التي تحولت الى تقليد سنوي.

ضيوفي القتلة

علي الجندي

■ و.. يعلو تراب المسافات ما بيننا،
فيخطر ظلُّ ابنتي الغائبةْ..
لأحثو عليها اللهاث..
وأبني لها هيكلاً من جماجمَ،
يمنع عنها رؤى أمها التائبةْ!
و.. ألفٌ من الأوجه الواجبةْ،



تواجهني في الطريق إلى القبلة الشائبةْ..
فيا أيها المقبلون.. يُصَلّون عند مقابر أهلي،
ويا أيها النائمون صباحاً،
ويا نَوَراً يقطعون المسافات،
زوجاتكم ناهبات القرى،
حائماتٍ على جثّة أو بقية كأسٍ،
ولو كسرة من نضار عتيق...
.. دعوا للنساءات أحلامكم
وبدايات ميتاتكم، وارحلوا،
أرحلوا باحثين عن الزرع والكروان المغرّب.
هيموا.. بعيداً خلال البوادي
فالنهار المقابل.. مذعورة شمسهُ..
والخريف المواجه يصلي البحار بألوانهِ..
.. إن بحر الشمال توسَّط بين البراري،
و.. ينشر ألف مظاهرة للنوارس..
يبطن قافلة لصنوف الزواحف والسمك
الأزرق الفجّ!
يرسم فوق الرمال الخبيثة وجهي ووجهك
يا.. طفلتي الثاقبةْ..!

.. توسّلت للنعنع الخضريّ وللصخرة الصاخبةْ،
وللصدفات التي امتلأت بالمحار المزيّف،
أن تبعد السمك الذهبيّ عن الكأس..
أشربه مالحاً، مالحاً..
وعن قبر سيّدتي الزبديّة مدفونةً تحت قباب المزارات...
.. أسرفتُ في طلبي.
دعوني «رفاقَ المفازة»..
يا قاطعين بحار التأمّل من ضفةٍ نحو أخرى،
لأنجز موتي فريداً.
وفي خيمة الرأس صفصافة تطفيء النار..
مقبلةً من قرى خيبتي،
من تلال المشاهد قرب البحار،
فقد أسلمتني أمّي للفِرَقِ الناجبةْ!

و.. هيهاتِ أحفر تحت الرمال وقرب البحار
وبين التلال المحيقة عن.. جوهرةْ!
فقد لوّعتني السواقي الهميسة في الجريان الخبيث إلى المقبرةْ.
وقد روَّعتني الزواحف وهي تنوُّ على شرفة العمر..
تحت الشراشف، قرب السرير وبين العروق
وما من طريقٍ سوى.. القسطرةْ!

وقلبيَ ممتليءٌ بالهباب وبالقهر والعمر..
يا.. رئتيَ النوفرةْ!

.. وافهموا الفتى،
إنها.. الغرغرةْ..
وافهموا موسمي وغنائي وحبي:
خارجاً من فتائل لحمي
وحزنيَ في الحَنْجَرةْ..
.. إن لي لغةً مضجرةْ!
إن لي خنجرين من النار في الخاصرةْ..
وضيوفي.. غدوا: نصفهم قَتَلَةْ
والبقية إما العصافير أو.. سنبلَةْ..

... طال نومي بعيداً عن النوم،
طالت كوابيسيَ النافرَةْ..
أنقّبُ بين خيوط المطَرْ،
عن الأوجه الغادرَةْ،
وعن وجهك المرّ يا طفلتي..
وعن كل شيء يباعدني عن قفاري القديمة
أدخل في عُمْقِ زرق المرايا،
فيفجأني حارس مدهشٌ، هِزارٌ أليفٌ،
وتفجأني هرّةٌ تنتمي للربيعِ
وصوت يقارعني فجأةً:
أيّها ذا النبيُّ الصغيرُ ابتعد عن مسار
الزمان المُقدَّد..
ها أنت في أرذل العمر
تبحث في البحر عن مجمرةْ!
وها أنت في هذه المرحلَةْ
تفتّش بين الخرائب عن راحةٍ موحلَةْ..
وعن صَنَم لم تطلْهُ يداك لتهدمه
مثل كل النبيين
تنشيء ما بين أنقاضه.. مزبلَةْ!
وتدعو إليها المجانين والساكنين قبور التجلّي،
ليحتفلوا بالنهار المفاجيء..
ثم يموتوا على ضفتيها،
عصافير لم تعرف المسألَةْ!
فهاتِ الخناجر وارسم بها
على الأفق صورتك المقبله:
حصاناً من الخزف البابليّ..
و.. ينفُقُ في أوّل الجلْجَلَةْ! □

أصـوات زمانـي

جبرا ابـراهيم جبـرا



مقـدمة «المجموعات الشعرية الكـاملة» لجبـرا ابـراهيم جبرا، الصادرة عن «رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن في الخريف المقبل.

■ رغم الصفة التي أطلقت على هذه المجموعات الشعرية، فانها ليست بالضبط المجموعة «الكاملة» لما كتبت من قصائد. فما كتبت من شعر أكثر بكثير، سواء ما نشرته منه وما لم أنشر. وبعضه، وهو غير قليل، كتبته بالانكليزية، وينتمي الى سنوات عميقة الأثر في مراحل معينة من حياتي.

غير أن هذه الأعمال تمثّل معظم نتاجي الشعري في فترات مختلفة عبر ما يقارب ثلاثين سنة، بدءاً من مطلع الخمسينات، كنت فيها معنيا (أكاد أقول: كل يوم) بهموم الشعر، بتجديده وتحديثه، بكتابته ونقده والتنظير له، على غرار يبرز قناعتي بمركزية قضيته آنئذ بين قضايا الحياة العربية، اذ رأيت فيه وسيلة من وسائل انعاش المخيلة القومية على مستوى العصر ودفعها، بمساءلة الذات والآخر، في اتجاه القدرة على التعامل مع تيارات الفكر التي باتت تهز العالم منذ الحرب العالمية الثانية. لقد رأيت فيه قوة أخرى من قوى التغيير في المجتمع كله.

وقد سمّيت هذا الشعر، منذ البداية، شعراً حرّاً، وفق مفهومي للشعر الحر، وهو مفهوم اختلفت فيه مع العديدين ممّن تصدّوا له من نقّاد ودارسين، وما زلت معهم على خلاف. وقد رأيت فيه، بعد ركود الكثير من الحوافز النهضوية والإحيائية التي عرفناها منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، توسيعاً لطاقات اللغة وأشكال القول، ومؤشرا لطاقات ما زالت كامنة في اللغة والقول سيكون مستقبلنا، كأمة وحضارة، قادراً على تفجير المزيد منها، بعد ان مهدنا لذلك بعناد المحب، واصرار المؤمن بحيوية العقل العربي، إزاء المصرين على النكوص بهذا العقل والانكفاء به إصراراً ملؤه الضجيج والجهل.

> **مهدنا للشعر الحر بعناد المحب واصرار المؤمن بحيوية العقل العربي**

وعُرف عني رفضي لنزوع الكثيرين من دارسي الشعر الى تسمية هذه القصيدة بقصيدة النثر. وهم اليوم، وبعد لأي، يقرّونها شعراً، لأنها باتت تمثل النزعة الأقوى والأهم في ما يكتب الآن من شعر في كل قطر عربي بغير ما استثناء. غير أن بعض الدارسين ما زالوا يهالئون السلفية بالربط فيها بين «القصيدة» وبين «النثر»، ثم يتناولونها بكامل عدة النقد الشعري، حيث لا مكان للنثر، وهم يعلمون أن قصيدة النثر انما هي شيء آخر، تحدثت عنه في سياقات مختلفة منذ اوائل الستينات.

بعد هذا الكفاح الطويل، الذي ساهم فيه مئات الشعراء على امتداد الساحة العربية، استقرت القصيدة الجديدة شكلا، سمّها ما شئت. وأنا أرى في ما جرى لها في العقود الأخيرة، وما جرى للقصيدة في آداب الغرب منذ اوائل القرن العشرين، توازياً لافتاً للنظر، يؤكد مرة أخرى ان تواصل الحضارات الحيّة أمر حتمي، وكذلك تبادل التأثير في مضامين الفنون وأشكالها معاً، منذ ملحمة كلكامش، وصعوداً زمنياً الى ملاحم الإغريق، ومعلقات الجاهلية، وروائع الأمويين والعباسيين والأندلسيين، وما أخذه عنها الإبداع الأوروبي في القرون الوسطى وعصر النهضة والقرون اللاحقة، حتى عصرنا الراهن. وما أشكال الشعر، فيما يبدو من ذلك كله، إلا خاضعة لهذا القانون الانساني الذي صنعه التاريخ.

أما الحصيلة فهي اغتناء البشرية روحاً وخيالاً، وتجدد قدراتها للمزيد من غزارة الحياة، وللمزيد من التأمل في مجاليها وأغوارها، تأكيداً لوعي الانسان وجوده على هذه الأرض: حيث القصيدة تبقى أبداً شهادة الشاعر على تجربته المتفرّدة بتفرّد ذاته، والملأى، في الوقت نفسه، بأصوات زمانه. □

من يستطيع أن يُحاورَ قصيدة؟

نـزار قبـانـي

مقدمة كتاب نزار قباني الجديد «لعبت بإتقان.. وها هي مفاتيحي».. الصادر هذا الشهر.

■ شَرْحُ الشِّعْر، حَماقة.

والتنظيرُ له، أكبرُ أنواع الحماقات.

هذا رأيي منذ زمن بعيد. ورغمَ تشبُّثي بهذا الرأي، فإنني لا أدري، ما عددُ الحماقات التي ارتكبتُها، على مدى خمسين عاماً من مسيرتي الشعرية، حين قبلتُ أن أكونَ واعظاً.. أو معلِّماً.. أو شيخَ طريقةٍ في الشِّعر..

ثم ما عددُ المرّات التي اسْتدْرجوني فيها، لأكونَ ملاكماً.. أو لاعبَ (كاراتيه).. أو مصارعَ ثيرانٍ في (كوريدا) الشِّعْر.

وبـرغم ألـوف الأحـاديث الصحفية التي أعـطيتُها منـذ الأربعينات حتى اليوم عن الشعر، فإنني متأكّد أنّ الشعرَ بقيَ دائماً خارجَ الغرفة التي جرى فيها الحوار.

فكلّما دخلَا صحافيٌّ، أو ناقدٌ، أو رجلٌ إذاعيٌّ أو تلفزيونيٌّ عليَّ، لبس الشّعرُ معطفَهُ، وهربَ من الباب الخلْفيّ....

أي أن الشعرَ، كان يرفُضُ دائماً أن يستقبلَ زُوّاري.. ويرفضُ أن يُسلِّمَ عليهم.. أو يشربَ القهوةَ معهم.. بل كان يرفضُ أن يردَّ عليهم، حتّى على التلفون.

وعنـدمـا كان ضيوفي يسـألـونني عن الشِّعْر، كنتُ أخترعُ عشرات الأعذار الكاذبة، فأقول لهم مرةً إنه مسافر.. ومرةً إنه مريض.. وحيناً إنه مصابٌ بمرض الكآبة.. وحيناً آخر، كنتُ أقول إنَّ عنده حساسيةً من رائحة السجائر.. ورائحة الصحفيين...

*

وهكذا.. كانت كلُّ حواراتي عن الشّعر، تجري في غياب الشعر.

كان الشّعرُ، هو ذلـك الـطفلَ المفقود الذي ينادونَ عليه بمكبّرات الصـوت في المـطارات، والمرافيء، ومحطّات السكّة الحديدة، ولكنه يرفضُ أن يُسلِّمَ نفسَهْ...

هل هذا معقول؟ قد تسألونْ.

وهل من الممكن أن تقضيَ خمسينَ عاماً من عمركَ، تنامُ مع الشّعـر.. وتصحُو مع الشّعر.. وتأكلُ وتشربُ مع الشّعر.. وتتخانقُ مع الشّعر.. ثم تأتي الآن لتقول: إن أهرامات الورق والحبر التي تحدثتَ فيها عن الشّعر.. لا تُشبه الشّعْر...

بكُلِّ شجاعةٍ، أقول لكُمْ: نَعَم.

الشّعرُ لا يُشْبِهُ أحداً.. ولا يُشْبِهُهُ أحَدْ.

وَمَنْ لديه صورةٌ فوتـوغـرافية للشعـر، من عصر فيرجيل ودانته، وهو ميروس، إلى عصر المتنبي، وأبي تمّام، والعبّاس بن الأحنف، فليتقدَّمْ بها إلى أوّل مخفر بوليس، أو إلى أيّ وزارة ثقافة، وله مكافأة عشرة آلاف دولار...

طبعاً.. لن يتقدّم أحدٌ لنيل المكافأة..

لأنَّ الشعرَ نفسَه، ليس لديه صورةٌ محفوظةٌ في الأرشيف. فهو منذ طفولته يهربُ من كلّ الكاميرات.. ومن كلّ المصوّرين.

ورغمَ أن أكثر الشعراء، يُحِبّونَ أن يتصوّروا، وأصابعُهم على جبينهـم.. والـغـليونُ في فمـهـم.. ومجلّدات الكتب فوق رؤوسهم.. فإنَّ الشّعرَ لا يُحبّ أن يتصوّر، لأنه يعتبر التقاط التصاوير، نوعٌ من الاستعراضية.. والنرجسيّة.. وقلّة العقل...

ثمّ ما ذنبي أنا إذا كان العربُ يُحِبُّونَ أن يُصوّروا كلَّ شيء، من العُيُون البنفسجية، إلى (الجيشا) اليابانية، إلى (جانين) الفرنسيّة، إلى النهود البيضاء التي جاءتنا مع الحروب الصليبية؟

ثمّ ما ذنبي أنا إذا أكثر الشعراء العرب يُحِبُّون أن يتصوّروا وهُمْ في حالة (الطَلْق)، والقابلةُ القانونيّةُ تمسحُ عَرَقَهُم وتكتمُ



صراخَهُمْ.. وتدهنُ بطنهم بالزيت.. وهي تعرفُ مسبقاً أن رأس الطفل لن يخرجَ أبداً.. لأنَّ حَمْلَهُم كاذب؟

وأخيراً ما ذنبي أنا إذا كانت الصحافةُ العربيّةُ التي لا تمتلىء أمعاؤها الغليظةُ أبداً، تطالب الشعراء بأن يقدمّوا لها صحناً يومياً، فيه الكثير من (حواضر البيت).. والقليل من الشّعْر؟

*

إنَّ مطاعمَ الشّعْر العربي، تفتحُ كالصيدليات المناوبة، ليلاً ونهاراً.. ولكنَّ أكثرَ الزبائن هربوا.. أو تسمَّموا...

وقد كان من رأيي، أنَّ على الشاعر، إذا كان يملك الشهيّة، أن يتحدّث حديثاً طويلاً عن أشيائه الأدبية الجديدة، مرةً كلَّ عامٍ أو عامين. ثم يدخل بين الكواليس، لأنَّ الوقوفَ الطويلَ تحتَ أضواء الكاميرات، سوف يُحرق وجهَه.. ويُحْرِقُ تاريخَه..

ولذلك، اتخذتُ بيني وبين نفسي قراراً، بأن **أكتبَ شعراً.. ولا أتورطَ في شرحه، أو تفسيره أبداً...**

وقد التزمتُ بهذا القرار أدبياً وواقعياً، إلا في الحالات التي كنتُ أشعر فيها، أنّ الفريقَ الذي جاء ليحاورَني، على مستوى حضاريّ وشعريّ مرتفع، وأنّ الحوارَ المقترحَ، يمكن أن يفتحَ كُوّةً صغيرةً في فضاء التجربة الشعرية، ويضيء زاويةً خلفَ ستائر النفس.

*

إنَّ مقابلاتي الصحفية ضاع أكثرُها - والحمدُ لله - لأن أسفاري الكثيرة شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، لم تسمح لي بأن أحملَ أهراماتٍ من الورق على كتفي، وأقطعَ بها المحيط..

هناك أدباء، يجمعون كالنَمْلَة، كلَّ حرفٍ قيل عنهم، أو قالوه عن أنفسهم، منذ عصر جلجامشَ الى يومنا هذا.. ويفرضونَ على الصحافة صُوَراً أُخِذَتْ لهم، أيّامَ كانوا في دار الحضانة...

أمّا أنا، فغيرُ مكترثٍ بجَمْع (كلماتي المأثورة)، لسببٍ بسيط، وهو أنه ليس عندي كلمات مأثورة..

وغيرُ مكترثٍ بسماع صوتي المسجَّل على شريطٍ في إحدى الأمسيات الشعرية، لأنني أضيقُ بسماع صوتي، مرةً ثانية، عندما تتغرغرُ به آلةُ التسجيل، وأعتبرُ ذلك، ذروةَ العذاب الإنساني.

ثم إني غيرُ مكترثٍ بتوجيه النصائح الشعرّية إلى الأجيال الصاعدة، لأنني لا أزالُ بحاجةٍ الى من ينصحُني...

لا (الفَهْرَسَةُ) تعنيني.

ولا (الأَرْشَفَةُ) تعنيني.

ولا (البَرْمَجَةُ) تعنيني.

كلُّ ما يعنيني، أن أُقفِلَ على نفسي بابَ الغرفة، وأنْطَحَ رأسي بالحائط.. حتى يسيلَ دمي.. ودمُ الشّعْر.

*

وإذا كنتُ لا أُحبُّ تصريحاتي الصحفّية التي أعطيتُها.. ولا التصريحات التي سوفَ أُعطيها.. فلماذا أنشرُ هذا الكتاب الذي يضمُّ بعضاً من الحوارات التي أُجريتْ معي خلال السنوات الأخيرة، وأرى أنها تُشبهُني، وتخترقُني كأشعّة (اللايزر)؟

انَّ سببَ النشر، يعودُ إلى طبيعة هذه الحوارات ذاتها، فهي حواراتٌ تتميّزُ أولاً، بالبُعْد الحضاريّ، والثقافيّ، والإنسانيّ، ولا تسقُطُ في السطحيّة، والعدوانية، والإبتذال...

وهذه الحواراتُ، ثانياً، هي حواراتُ مواجَهةٍ، وتحدٍ، واستفزاز، لا حواراتُ مجاملةٍ، وتَدْليس، ونفاقٍ نقدي، تمليه روحُ الشلليّة والاخوانيات.

وهذه الحواراتُ، ثالثاً، محاولةٌ للبحث عن الجُذور، والدخول تحت جلْد القصيدة، وقراءة النصّ الشعري من موقفٍ حضاريٍّ مرتفع، بعيداً عن الفكر الساديّ والشوفيني.

*

إنَّ أسئلةَ الشّعر، التي تُطرح على الشاعر، يمكن أن تفتحَ نافذةً على البحر.. كما يمكن أن تكون كالسيّارات المفخّخة التي تقتل القمرَ، والأطفالَ، وسنابلَ القمح، لا لشيءٍ إلاّ لشهوة القتل..

وأنا، إذْ أسمح لنفسي بنشر هذه الحوارات الحضارية الراقية، التي أجريت معي في أزمنةٍ وأمكنةٍ مختلفة، فلكي أؤكّد عبثيّةَ أيّ نقدٍ يحاول أن يغتالَ قصيدةً.. أو يضعَ لُغْماً فوق سطح القَمَرْ... □



■ على الرغم من أهمية هذا اليوم بالنسبة اليّ، إلا أني حاولت التملص منه. نهضتُ في الليل وأنا أغلي، متأكدة من أن حرارتي مرتفعة. ناديتها بتوسل كي تترك أجسام المرضى وتأتيني. أنا بحاجة الى ملازمة الفراش، الى الارتعاش حتى اصطكاك الأسنان، الى الاحساس بالتعب في مفاصلي. ابتهلت الى آلام الرأس حتى تشتد فلا تدعني أفكر الا في كيفية تخفيفها عني، لكن تلفون ابنتي في اميركا لم يتح لي الفرصة لأن ألعب دور النعامة المريضة. أنهضتني مكالمتها من الفراش، جرتني الى الدولاب. أمسكتْ بيدي، جعلتني أسحب فستاناً من قعر الدولاب.. من بين الملابس الشتوية والصيفية.. من بين الأحذية التي كانت تختلط مع حقائب اليد والعقود.

الـروح مشـغـولة الآن

أراني أختار الفستان الذي كان زوجي يحبه عليّ، وأفكر أن غياب ابنتي سهّل ليّ العيش في هذه الفوضى. أجد نفسي أبارك ابتعادها عني، وأنا أرى العلاقات فارغة، والفوضى تدبّ في بيتي هنا وهناك.

أردت أن أنهض من أحلامي وكوابيسي مذعورة أو مسرورة من غير رقيب، ان اعيش بلا سماع كلمة «شدي حيلك». ألبس الفستان الذي لم أضعه على جسمي منذ مدة طويلة وأنا أفكر أنه من السهل أن يقال للمريض: «شد حيلك»، وللمتضايق: «بسيطة ولا يهمك»، وللمرهف الاحساس: «بكره بتنسى».

أشعر أن الفستان يكاد يخنقني. أخلعه كمن يشد عنه دود العلق، أرميه ارضا، وآخذ بالبكاء، ثم أعود ألمه عن الأرض وأرتديه بهدوء، فأنا اريد السيطرة على عقلي الذي يأخذني في رحلة عبر دروب متشعبة متناقضة. أعانده فيغلبني. ها هو يجعلني أفكر أنه لربما أطل زوجي على الحفل من نافذة بيت أو سيارة. عندما أيأس من هذه الفكرة وأقسم ألا أبالي بعقلي، يعود يفاجئني بمسالمته، يحثني على الاعتناء بمظهري حتى لا أسمع تعليقات العائلة: «عامله بروحك ايه؟» ثم تعليقات أخرى: «يا ريت عامله بروحها حاجة... كنا تأكدنا أن هي بنتنا صحيح».

اليوم يسمى الشارع الذي كانت تسكن فيه أمي باسمها. كانت من أوائل ممثلات المسرح. اشتهرت بتمثيلها وبشخصيتها الفذة على الرغم من أنها تزوجت وطلقت من اربعة، وخامسهم كان يقارب سني الآن. الا ان موهبتها وجديتها في التمثيل اعفياها من الانتقادات لحياتها الخاصة. قيل لي ان مندوب الوزارة سيكون حاضراً، كذلك سكرتير وزير الفنون. لا أعرف إذا كانوا سيثبتون اللوحة البيضاء التي ستحمل اسمها على الحائط بالاسمنت أو بالمسامير. الحياة ليست عادلة. يُقدّر المبدعون وهم إما على حافة قبورهم، وإما بعد مماتهم، فأمي أيضا لم تعي وسام الفن الذي استحقته وان كانت حية بالنسبة لمن حولها. الا أنها كانت قد ماتت منذ أن أدركت أنها مريضة مرضاً عضالاً. وقتها لما أمسكت بيدها أحسست كأني أمسك كتلة من عظام. رجتني أن لا أدع أحداً يدخل الغرفة.

كانت قد تبدلت كلها حتى تكاوينها، ولم تعد حتى هي تتعرف على نفسها. حتى وعندما بكت وأنا أضع الوسام قربها، بدا بكاؤها كأنه شخير أو ضحكات مجلجلة، ولم أفهم ما يحدث لها إلا عندما تمتمت: «يا ريت أبدل الوسام بساعة واحدة من غير ألم».

وقفت في عرض الشارع استأنس بوجود الفنانين أصدقاء أمي الذين عرفتهم منذ صغري، واكتشفت كم انا فرحة لأن المرض لم يستجب لدعائي الى أن أخذ أفراد عائلتي يتناثرون في الشارع خاصة اخوالي الذين قاطعوا أمي مدة طويلة لأنها امتهنت التمثيل وعادوا فصالحوها لما أصبحت مهمة، وها هم الآن يحتسون العصير ويقفون بكل فخر. يحاولون التقرب مني وأنا أتهرب من نظراتهم، لا أريدهم ان يدعوني الى بيوتهم بعد الحفلة. لا أريد أن اسمعهم يتحدثون عن خوفهم عليّ وعلى مستقبلي وعن مدى ضيقهم ازاء الحياة التي أعيشها. رغم اني بين الأصدقاء وكل من مثلت أمي معهم، وكل من تزوجتهم، وصخب السيارات في الشوارع الموازية لشارع امي والفضوليين من الصغار الذين ارادوا شرب العصير دون ان يلموا بما يجري.. شعرت بنظرات تسترق الي وتلسعني، فيرتبك حديثي، وأجدني أتصنع الحيرة تارة والمرح تارة اخرى. رغم استنكاري للفكرة، أجدني احدق الى الوجوه

التي اعرف غالبيتها، ثم أرفع نظري الى النوافذ والشرفات أبحث عن زوجي، ولم يغب عن بالي الا عندما هاج الحضور. مندوب الوزارة يلصق اللوحة البيضاء على الحائط بالاسمنت، والمكتوب عليها «شارع أمينة سليم». هبطت دموعي بينما زغردت امرأة كانت تقف الى جانب تانت سامية، التي صفقت بدورها تصفيقا لا تقوى عليه شابة. وما أن نزل مندوب الوزارة عن الكرسي الذي كاد يفقده توازنه حتى أسرعت تانت سامية تغتنم فرصة ارتباكه وتمسك بيده وتريه عينيها بعد أن خلعت نظارتها. اسمعها تردد: «ماء زرقاء، وعملية، والأحوال صعبة، والدولة لازم تتذكر الفنانين القدامى». وفعلاً بدوا قدامى، من استطاع السير منهم حضر الاحتفال اذ التنقل والمواصلات صعبة للمعافين فكيف للعجائز والمرضى والفقراء؟ كانوا سعداء رغم أن بعضهم ما استطاع اظهار سعادة من جراء المرض أو البؤس أو تذكر الشباب والماضي. بدوا كفرقة متجولة لا تجد لها خشبة مسرح أو جمهوراً أو حتى أجرة تنقل. اختلفوا عن بقية الحاضرين بوجوههم وبملابسهم الغريبة، إن كانت مهترئة فهي لا تزال عليها مسحة من عراقة وخيال. ربما هي ملابس المسرحيات التي كانوا يمثلونها، خاصة ملابس العم بدير الذي كان يرتدي بدلة بيضاء واسعة، مبقعة بالصدأ، وقبعة من القش بلا أطراف. ما أن هبطت العتمة وتفرق المدعوون حتى تأبطتني تانت سامية وقالت: «يللا نروح عندك. لازم نخبر الست أمينة باللي صار. . . نفرحها شوية». التفت اليها بذعر، هل ابتدأت تختلط عليها الأمور والوجوه هي الأخرى؟ اذ اني اعتدت في الآونة الأخيرة سماع أطرف وأتعس الكلام من أصدقاء أمي الذين أصادفهم وأعرفهم بنفسي. فاما كانوا يمسكون يدي ويسألوني عن أحوال الست أمينة، وإذا كانت صحتها في تحسن، رغم أنهم مشوا في جنازتها، وإما أنهم كانوا يستفهمون من أنا ومن هي أمينة. وعندما لم تفارق تانت سامية يدي. وجدتني أرحب بتشبثها بي لأن الحاح أفراد عائلتي لأكون بينهم هذا المساء يزداد كلما أكدت لهم بقائي مع تانت اسمية اذ نظراتهم المعاتبة لم تصدق أني أفضلها عليهم خاصة وأن تانت سامية بدت لهم فعلا مسكينة وهي تحيط كتفيها بفرو ثعلب تآكل وجهه وأذناه، وانتشرت شعيراته على ملابسها حتى رست واحدة على شفتها السفلى بينما غابت معظم أسنانها الأمامية عند فمها. ثم انتقلت نظراتهم المؤنبة الى صديقة تانت سامية، وكان اسمها نازك. والتي كانت كأنها لا تقوى على الوقوف أو على السير في حذائها ذي كعب الفلين والذي كاد يوقعها أكثر من مرة.

وما عرفت بما أجيب تانت سامية وهي تكرر كم هي سعيدة لأنها ستزف بنفسها الخبر للست أمينة. غيّرت الموضوع وسألتها كاذبة اذا كانت فكرة كتابة مذكرات أمي فكرة جيدة، فأجابتني بسرعة: «أنت بنت أمك، وفية. أنا تحت أمرك. عندي ذكريات وقصص وصور، عندي وعندي. . » وأنا ألوم نفسي لأني شككت في صحة عقلها وفي أنها لربما قصدت ابنتي التي دعتها أيضا باسم أمي، أضافت: «كمان نخبرها عن الكتاب اللي حتكتبيه عنها». تأكدت مرة أخرى أنها تفقد عقلها، وشعرت فجأة بالضجر وبالتعب، وتمنيت لو أعتذر منهما، وفعلا ابتدأت اشكو لهما آلامي. فانبرت تانت سامية قائلة بحنان: «دلوقت نعملك مساج، ونطبخلك شوربة موزات قبل ما تنامي وتستريحي». أشفقت على طيبتهما وأنا أضحك في سري لتخيل أيديهم الهرمة تدلكني. وعدت أخبرهما ونحن نسير بأنني أشعر بتحسن عظيم، وبأن الوقوف طويلا لا بد من انه هو الذي أتعبني. تذكرت وأنا أدير مفتاح الشقة، اني تركتها في فوضى، لكني اسرعت اطمئن نفسي بأن عقل سامية قد تشوش ونظرها ضعف وبأني لا أعرف نازك. قلت: «تفضلوا» وأشرت الى الكنبة وأنا أرفع قميص نومي عنها وعدت اردد: «اتفضلوا استريحوا» لكنهما لم (تتفضلا، ولم تستريحا).

دارت عينا كل منهما في غرفة الجلوس، لتسرع تانت سامية الى طاولة الطعام وتتحسس سطحها وتقول: «معلهش يا حبيبتي. . الطاولة احسن!» ثم أمسكت بالشرشف وقالت: «ياه شرشف الست أمينة. . أنت بنت أمك، وفيّة والله العظيم».

استأذنت لحظة لأدخل غرفتي. ماذا لو أنام أو أقرأ في كتاب؟ كنت أعرف اني اتحايل على نفسي. أريد أن أكون وحيدة كاسفنجة بانتظار ان تمتص حتى لعاب النملة خاصة وان اليوم هو الماضي في ذروته. اسمع تانت سامية تسأل نازك ان تسدل الستائر. لم تعد عيناها تفرقان بين الليل والنهار. اندم لاصطحابي لهما، ثم أعود أتراجع وأنا أذكر نفسي ما كانت تقدمه تانت سامية من خدمات لأمي. اتحايل وأتحامل على نفسي وأنا انهض وأسألهما: «ماذا تشربان؟» قالت تانت سامية وهي تشعل سيكارة: «ما تتعبيش نفسك يا حبيبتي. . حاجة باردة. . كازوزة والنبي». ولما انتبهت إلى أني ما زلت أنتظر جواب نازك المنهمكة بالبحث في كيسها، أشارت التانت سامية بما معناه أن أتركها وشأنها وهي تضيف: «معلهش . . ما تتعبيش روحك. نازك تشرب زيي». فكرت في حيرة كيف تذكرت هي شرشف أمي وأنا أقدم لهما الكازوز. كرعتاه دفعة واحدة وأمسكت نازك بالكوبين وهي تنهض. رجوتها أن لا تعذب نفسها وأن تتركهما على الطاولة، لكنها أصرت وهي تقول: «لازم الطاولة تكون فاضية. مين عارف، يمكن ينكسر حاجة». بينما همست تانت سامية في أذني: «والنبي تغسلي ايديك. لازم ونحن في حضرة الروح نكون طاهرات، ولا مؤاخذة بالسؤال ده. ما عندكيش العادة واللاحاجة من ده؟».

أخرجت نازك من الكيس خشبة مربعة وفنجان قهوة رقيقا بلا اذن. وقد كتبت الاحرف الأبجدية على الخشبة كذلك كلمتي (نعم) و (لا)، ورسمت في وسطها دائرة تماما كورقة تحضير الأرواح التي كنت أراها في أيدي زملاء الدراسة. ووجدتني استفهم: «خشبة؟ مش ورقة؟» أجابت تانت سامية: «ورقة؟ هو الواحد فاضي يعمل كل يوم ورقة؟». قررت أن اتركهما وآتي بكتاب. أفكر إني اتصرف ازاء تحضير الأرواح كما في الماضي فأنا استغربت شيوعه وحماس التلامذة له، اذ كنت مشغولة بالاحياء حولي. أما الأموات فكانوا وهماً. لم يكن الموت في تلك السنين قد أخذ احدا من عائلتي او ممن أحبهم أو حتى ممن أعرفهم. اذكر كيف جلست غير مصدقة أن الفرصة قد سنحت أخيراً للشاب الذي كان يلاحقني منذ مدة لأن يكون معي اخيراً ويحدثني، ومع ذلك فضل تحضير





◁ الأرواح والتحدث مع الأموات. لكن تلك الأيام التي كنت أنبض فيها بالحياة قد مضت. . اما اليوم، اما الآن، فأنا ميتة ولا أريد أن أتسلى مع سواي من الأموات أو أكون حتى شاهدة على أي شيء إذ حتى المشاهدة تحتاج الى جهد. لكن تانت سامية ونازك اعتبرتا جلوسي بينهما علامة مشاركة ورضا اذ طلبت مني تانت سامية أن أضع سبابتي على أحد طرفي الفنجان، وقرأت الفاتحة ثم سورة أخرى، بينما وضعت نازك سبابتها على الطرف الآخر من الفنجان الذي بدا مسجونا داخل الدائرة المرسومة، ثم استدعت سامية روح أمي ونادت: «إذا حضرت قولي نعم». وتحرك الفنجان، وسارت إصبعي معه وهو يحدث صوتا خفيفا كالوشوشة حتى رسا على كلمة «نعم» ثم انفرجت أسارير تانت سامية وهتفت: «والله وحشاني يا ست أمينة». همست نازك: «مش لازم تقولي وحشاني. ده فال». «أهلا بالست أمينة من زمان، اليوم احتفلنا بك. سمّوا الحتة اللي كنت ساكنة فيها على اسمك. القاهرة كلها وقفت على رجليها، الوزراء والوكلاء كلهم كانوا وزينوا الشارع بالأعلام وكان في مزيكة». ثم غمزتني كمن تعتذر من مبالغتها، بل من كذبها وأردفت: «سامعاني؟»، وتحرك الفنجان الى كلمة (نعم). «مبروك عليك الف مبروك» ثم تابعت تانت سامية كمن تتحدث بالتلفون. كان أحمر شفاهها قد بدا مضحكاً. تصورت أمي تضيق ذرعا بتانت سامية، وفكرت ان روحها تتثاءب خاصة وان لهجة تانت سامية لم تتبدل وهي تستأنف: «نحن في بيت بنتك الوفية. آه هي موجودة معنا حتسلم عليك. بس قوليلي مبسوطة بالخبر؟». وتحرك الفنجان «نعم» ثم الى أحرف ك ت ي ر. سألتنا التانت سامية: «هي قالت إيه؟» وهي تحاول ان تلحق بالفنجان، ولما كادت عيناها تلمسان الخشبة صاحت بها نازك وهي ترفع لها وجهها: «بتقول مبسوطة كتير قوي»، ثم وضعت تانت سامية سبابتها على الفنجان حتى تحل محلي وقالت: «دورك يا حبيبتي». تصنعت البكاء وهززت رأسي نفيا لأسمع تانت سامية تقول من جديد: «بنتك الظاهر متأثرة. . معلهش انصرفي انت دلوقت يا امينة». ثم قرأت سوره الزلزال ثلاث مرات وآية اخرى. ثم تبدلت رنة صوتها وهي تقول في شبه تأفف: «يللا يا نازك دورك وبعدين دوري». وبدت نازك غير متحمسة، لكنها استحضرت روح أمها مرة وثانية قبل أن تقول في يأس: «أنا عارفة، ما فيش جواب. يمكن روحها ضايعة والا حاجة». وفعلا بدا الفنجان على الخشبة جامداً. ثم أعادت الكرة. نفثت تنهيدة ثم قالت: «لما احضر الراجل اللي طلعنا مرة. اسمه ايه يا نازك؟ افتكرت. . فاضل». تستفهم تانت سامية بنفاد صبر: «راجل ايه؟ وفاضل مين؟». تجيبها نازك «الراجل اللي طلعنا بالغلط وأنا بحضر روح أمي، النوبة اللي فاتت». أجابت تانت سامية بكل ملل: «آه افتكرت» ثم استدعته نازك تسأله عن امها: «انا بنتها اللي كلمتك النوبة اللي فاتت، والنبي تشوفها لي، انا مستنية». ثم سار الفنجان، وانحنت برأسها تقرأ أين يسير: «مشغولة. . بتقول ايه؟ مشغولة؟ مش معقول. آه مش موجودة». ثم صاحت تانت سامية وقد سحبت سيكارتها بعصبية: «هو بيضحك علينا. مشغولة ومش موجودة. هي حتروح فين؟ ده اول مرة أسمع انو الروح بتنشغل؟ مش معقول. لازم هي لسه زعلانة منك يا نازك. شدي عليه قوليلو انها هي لازم زعلانة عشان دفنتيها بالقاهرة مش بالبلد. . . خليه يشرحلها انك دفنتيها بالقاهرة عشان تزوريها اكثر».

رددت نازك كالببغاء كلام تانت سامية للروح فاضل، وانتظرنا ان يتحرك الفنجان. وعندما لم يتحرك صرفت نازك روح الرجل وجلست شاردة.

هل سار اصبعي على الأحرف فعلا بعد ان زودته الروح بقوتها الجارفة أم ان نازك أو تانت سامية هما اللتان جرتا الفنجان؟ رغم اني أتأرجح بين التصديق وعدمه الا ان عقلي لا يرى الآن الا الأرواح البيضاء وفوقها الشراشف البيضاء، وأجده يدعها تسبح في تلافيفه. أعادني صوت تانت سامية التي تبدل ولأول مرة وهي تحضر روح ابن اخيها عفيف. صوتها الآن يبكي ويبتهل. تسأله عن حاله واذا كان يسمعها جيدا واذا هو بصحبة أحد. لما توقف الفنجان على كلمة (نعم)، سألته المغفرة وبكت ثم تتمالك نفسها ثم تجفف دموعها بكم فستانها، كم ان بؤبؤ عينيها كرأس دبوس. تعيد النظارات الى عينيها، حتى تتكلم بجدية وتخبره بالتفصيل عن أولاده: أحمد ومحمد ومصطفى ونورة. علامات كل منهم في المدرسة. ام محمد، مراتك لسه لئيمة الله يسامحها، ثم تستغفره وتطلب منه الصفح. «ذبحنا خروف عالعيد وكلناه برسيم الأول عشان يسمن. بكلمك من عند بنت الست أمينة، صار لأمها شارع باسمها والوزير كان حاضر وقال كان يشوفني عالمسرح وهو من المعجبين بي. كلمته عشان عملية المي الزرقاء». شعرت بالفنجان يسحب بقوة لم أعهدها به. حتى نازك شعرت وصاحت: يللا يا سامية اصرفيها الروح ضاقت. . بتسحب الفنجان». بلعت تانت سامية بريقها وأسرعت تسأل: «وكده خلاص مستعجل يا حبيبي، مع الف سلامة. انتبه لروحك يا حبيبي». ثم صرفته واستدارت الينا صائحة باكية. لم يعكس فمها المطلي بالأحمر ونظاراتها السوداء القهر الذي تعانيه: «انا عارفة هو مش مسامحني، شفتو ازاي كان مستعجل؟ مش مسامحني، معاه حق. قبل ما يموت قال لي مريض يا عمتي، ما صدقتهوش. ما حدش يصدقه، صار يتعكز على العصا ويرتعش، وأنا أقلده والكل يضحك. قبل ما يموت بأسبوع واحد، قال لي خليني أبات عندك أنا وأولادي يا عمتي كم يوم لغاية ما يدّبر الله أمرنا، مارضيتش، قلت كم يوم بيصيرو كم سنة. ونصحته يفتش على شغلانة. كان صيته وسخ، سباق ويانصيبُ. معاه حق. المسكين كان يراهن عشان يكسب ويعيش».

«ياه. . الساعة صارت تسعة». قالت نازك وهي تنظر في ساعتها قبل ان ترفع الخشبة لتعيدها الى الكيس. شعرت بالقلق. ان ما يشغل عقلي الآن يتعلق بما يدور في الغرفة كأني لم أعد مشاهدة. لم اعد أفكر اذا كانت نازك تحتال على الفنجان وتسحبه الى الأحرف التي تريدها. أحاول فهم الأحاسيس التي تنتابني الآن. أحاول فهم ما تفعله سامية ونازك. إنهما تريدان الوصول الى

نقطة تصالح مع الأموات حتى تستطيعا العيش براحة مع الأحياء.
وذهني يحدث آلاما في رأسي، اسأل تانت سامية في تردد وخجل اذا كنت استطيع تحضير روح ما عزيزة علي من غير ان أرفع صوتي. ردت تانت سامية بسرعة: «وماله يا حبيبتي، نطلع البلكون»، ثم أستدركت وأردفت: «لا مش ممكن لوحدك. ايه رأيك تحدثي الـروح بفكـرك وهي لازم تسمعـك». قاطعتها نازك: «حرام مش ممكن». نبرت بها تانت سامية: «طبعا حرام» ثم اكملت وباستهزاء: «حرام عليك لأنك مش حتسمعي الكلام ومش حتقدري تنامي الليل. يا للحشرية!».
هزت نازك كتفيها بلا مبالاة وقالت: «على خاطركم».
أشعر بالحر وأنا أضمر، ثم كأني أسمع صوتا يأمرني ان أتكلم. أجدني أهمس: «هل صحيح انك ندمت لأنك تركتني؟»، وإذ بالفنجان يسابق الريح! ولما أجده يحط على كلمة «نعم» ارتاح. يرتفع صوتي: «هل سناء هي التي «نعم». «هل عرفت بمرض قلبك قبل ان تطلقني؟». «لا». «هل طلقتني لأنك بطلت تحبني خلاص؟» «لا». «هل يحبها؟». «لا». «هل يحبني؟». «نعم». عيناي كرة تنس تطير الى طرفي الخشبة حيث كلمتا «نعم» و «لا». العرق يصل حتى أصابع قدمي «هل هو نادم؟». «نعم نعم». طفقت أبكي. حاولت النهوض، لكن تانت سامية اعترضت بصوت خانق خائف ثم صاحت صيحة جعلتني أجمد مكاني: «يا بنتي حرام تتركي الروح معلقة في الفنجان، ودعيها، أصرفيها». ولما ازداد بكائي صاحت وهي تغالب ارتفاع صوتها: «لا حول ولا قوة إلا بالله. الروح لسه عالقة بالفنجان يا بنتي» ثم استشهدت وتلت الآيات ثم استشهدت وقالت: «الروح مش راضية تروح. لازم تصرفيها بنفسك». ثم صائحة: «أرجوك أنا عارفة بتكلم على أيه.. مرة يا بنتي جت بالغلط روح واحدة ما نعرفهاش وقعدت معانا ليلة بحالها... بس ما تخافيش روح جوزك شهمة هو ابن اصل».
أبتدأتا تبسملان معا. الخوف الذي ملك وجهيهما أرعبني، لكني أخذت رأسي بين يديّ لربما انصرفتا وتركتاني وأنا أفكر: «لتبق روحه معي، نتحدث معا بدلا من المذياع الذي أصبح صديقي منذ ان ترك البيت. تحاول سامية ونازك انزال يدي عن رأسي، أشعر برائحة فم سامية وبلعابها يتناثر علي. هما تهزانني بهدوء تارة وبقوة تارة اخرى. وأنا لا أجيبهما ولا أفتح عيني. لتبقى الروح معي بدلا من الأسئلة والمشورة التي أطلبها من عقلي ازاء زوجي، فيجد عقلي نفسه بين فخين: الرأفة بي أو الحقيقة فيبالغ إما بالحب وإما بالقسوة، بتبرئة زوجي أو بادانته. تلطمني سامية على وجهي وهي تهدس: «عشان أرجعك لعقلك، سلامة عقلك يا حبيبتي، بس الروح عالقة لازم تصرفيها، أرجوك أصرفيها».
..... قال لابنتنا ان تعطيني حبة مهدىء للأعصاب وتجرني الى المستشفى حتى يراني ويودعني وهو على فراش الموت. عندما لم أصدقها أتتني بورقة منه تقول: «تعالي لتلتقطي آخر أنفاسي» لكني اتهمتها بتقليد خطه. إذاً مات وهو يحبني، حتى سناء اعترفت بهذا لابنتي وأنا لم أصدقها.
أسمع تانت سامية تقرأ السورة، تأمر الروح أن تنصرف، كأنها تقرأها مرة أخرى. ثم مرة أخرى. يرتفع صوتها: «الروح مش راضية تروح» ثم تصرفها وتقرأ وتصرفها انما بصوت يكاد يقارب النشيج. تتدخل نازك، كأنها تتحايل على الروح فتقول بصوت مرتفع: «عمهلك عليه يا ساميه. إزاي يقدر يفارقها؟ لازم وحشه وجهها اللي زي القمر. انا عارفة هو مش حيروح.. إلا اذا هي صرفته.. انتو نسيتو انها هي اللي استحضرته؟ الله». اذا كان لا يريد ان يفارقني الآن، كيف استطاع ان يفاتحني بالأمر ذلك المساء، عندما عصرت كلماته كياني، كما يعصر الغسيل وهو يقول انه لا يستطيع العيش من غير سناء، أعز صديقة لدي، وكنا قد فتحنا لها بيتنا وقلبينا في اثناء قضية طلاقها من زوجها الذي كان يرفضه لسنين. لم اودعه، لم اره ميتا أو مدفونا، لم الطم ولم ابك مع الآخرين، لذلك بقي موته لغزا واقفا على حافتي الواقع وعدمه. لطمة اخرى. كأن حجراً قبع على صدري منذ اشهر، انزاح فجأة. لطمة اخرى. وصراخ تانت سامية: «اصرفي الروح يا بنتي عشان خاطري، وخاطر نازك. عندنا أهالي عايزين نبقى على اتصال بيهم.. واللا انت عايزه صيتنا يبوظ بين الأرواح..؟».
لو فقط تتركانني حول هذه الطاولة. حيث كنا نأكل. أرى يديه الآن ممدودتين فوقها، تلتفان حول كأس الويسكي. على هذه الطاولة حيث هو في الفنجان الان كان يفرد الجريدة. على هذا الكرسي كان يجلس او يحمله ليقدمه للزائرين. يقف خلف ذلك البيك آب يضع اسطوانة ليصدح بعدها صوت ام كلثوم. لو تفارقني هاتان الأمرأتان النائحتان الباكيتان الخائفتان على الروح العالقة في الفنجان. أريد ان تظل الروح وسط هذا الفنجان. هذه الروح هي التي عشت معها طوال سنوات حبنا ثم زواجنا. اذ كان شعور التمني بأن أكون قربه يتملكني حتى وهو يلتصق بي. كنت اترقب قبلته حتى وهو يقبلني. كان الشوق اليه يغلبني ويصرفني عن الاستمتاع بدفء يده حتى عندما كنا نسير معا.
كنت اتمنى لو أن الطبيعة تجد طريقة تتفوق بها على التحام الجسدين عندما كان يبادلني الحب، وكانت الطبيعة تستجيب لطلبي فما كنت استرجع صوته حتى يلامسني هو. استرجع رائحته فارتعش لذة. كانت ومضة واحدة من الفكر هي مفتاح حبي وجسدي.
ما زالت المـرأتـان تلطمان خديها، تستجديان بينما أفكر أن أبقى عند هذه الطاولة. سأتمدد فوقها قرب هذا الفنجان. الليل طويل.. وصوت أم كلثوم سيصدح بعد قليل. سأجلعه يسمعه كما يسمعني. كان بكاء المرأتين يبتلع كل ما في البيت حتى ملابسي الداخلية. سأمسك هذا الفنجان وسأعصره بين نهدي. سأعصره بين يدي. □



شعر الفوضى بين واهم وهالك!

علي الخليلي وممدوح عدوان نموذجا

نوري الجراح



◄ الصوت لا يقدم معرفة «سقراط»

■ لا يختلف «شعر الحجر» في قيمه وأغراضه عن «شعر اوكتوبر» و«شعر الفاو» و«شعر الجنوب» والشمال.. الخ..» انه شيء لمناسبة وليس شيئا في ذاته، فرصة تمكن شاعر المناسبة من تحويل الجهات والأماكن واناسها الى رموز، فيفقد المكان المتفجر بالحياة كل قيمة حية، ليتحول الى تجريد ايديولوجي ويصير الشعر غرضا من أغراض الايديولوجيا، فينوب عن الخطاب السياسي، وتتحدد وظيفته في مديح الجمهور والناطقين باسمه، وهجاء الأعداء ورموزهم.

وبين هذين الحدين سيل أهوج من الكلام المحتدم يؤلف بوحا وتفجعا وعويلا ورثاء وتحقيرا للذات، حينا، وحينا يؤلف تبجحا يدعي بطولة، ووهما يدعى تمثيلا لكثرة. وهو الى ذلك شعر يخلو من القيمة الفنية، فما يأتي بجديد. ويسيء الى الكثرة، وكذلك الى صاحبه.

بهذه الاضافة على المعنى المطروح في مقالتي «الشعر الذي صار حجرا»(1) استعيد ما طرحت على صفحات «الناقد»، لاواجه منطقا صدر عن شاعرين عربيين الأول هو علي الخليلي في رده علي(2)، والثاني هو ممدوح عدوان الذي ظهرت له مقالة في كتاب (أبجدية الحجارة)(3) لمحمد علي اليوسفي، يدعو فيه الشعراء العرب الى كتابة شعر يمتدح الانتفاضة حتى لو كان رديئا.

لقد اسمعتنا الرداءة الشعرية ممثلة بشعر شعراء هم رموز حقبة شعرية عربية هلكت وهلك خطابها؛ اسمعتنا باسم الانتفاضة ومقتضيات الترويج الاعلامي لها كلاما غريبا يلمت أشلاءه من حطام ما فات وانقضى. وهو كلام قاصر يبيح الانحطاط الكتابي ويروج له باسم ظاهرة كفاحية نبيلة هي انتفاضة شعب فلسطين، وحالها في ما أسمعتنا ودعت اليه حال الذي يدس فاسدا في صالح، فينشر الفساد، ويفسد في الصالح.

وان كنت اكنّ لعلي الخليلي. ولكفاحه الشخصي تحت الاحتلال اشد الاحترام (بغض النظر عن قيمة شعره، وموقفي من هذا الشعر) فانني لا استطيع ان اعتبر ممدوح عدوان الا شاعرا هالكا ثم انه يوحي من هلاكه الشعري المعبر عن هلاك حقبة شعرية عربية، خيل اليه فكتب ما معناه ان بضع مئات من القصائد الرديئة عن الانتفاضة، خير من خمس قصائد جيدة عنها.

منطق بائس

لقد وسعت دائرة هذا الرد، فلم أقصره على الشاعر علي الخليلي، لأمرين، أولهما ان المنطق الذي صدر عنه رده على مقالتي ليس منطقه وحده، وثانيهما لأبين ان الشعراء الذين قصدتهم في مقالتي «الشعر الذي صار حجراً» هم الشعراء العرب الذين سيل الموت في فلسطين لعابهم، فأنطقهم ما نطقوا به وينطقون. ولعل عودة الى المقالة المختلف عليها تبين أنها لم تقصد الشاعر الفلسطيني تحت الاحتلال، وانما قصدت ذلك الجيش الشعري العربي العرمرم، الذي تشكلت وتهيأت كتائبه، وشرعت تحرر فلسطين!

ان ابأس وأخطر ما في منطق صديقنا الخليلي أنه لا يترك مجالا للفصل بين أطنان القصائد الرديئة التي انتجها العالم العربي، والتي هي رد فعل عاجز على حدث مفاجىء! وبين فعل كفاحي هو المشروع الانتفاضي. وعلى أساس من هذا الخلط بين الفعل والخطاب بنى علي الخليلي رده علي وأقام المقارنة غير الصالحة بين موقفي من شعر عربي رديء، ودعوتي الى الكف عن انتاجه واغراق السوق به، وبين موقف بن درور يميني من شعب الانتفاضة، والثاني موقف يرجو قتلها. وان كان من صالح للمقارنة بيننا، فهو الوضوح، وضوح بين درور في عدائه للانتفاضة، ووضوحي في التعاطف معها وقد عاديت شعرا ينهشها ليعتاش عليها. فلا يميني استبدل هجومه على الانتفاضة بهجوم على الشعراء العرب، ولا أنا استبدلت انتقادي لهم بانتقاد الانتفاضة. والمسألة لقارىء ذكي ذكاء متوسطا لا لبس فيها، وان هي غمضت على السيد الخليلي، فسبب ذلك تشاكل أتجاوزه، لأنه ثمرة مشكلته مع وعيه، ولا يصلح هذا المعنى ليؤلف تشاكلا بيننا، أو اقرارا مني بهذا التشاكل.

● الكلام بين الأقواس في الرد على الشاعر علي الخليلي مقتطف من مقالته «خونة وأنذال.. لماذا» المنشورة في الناقد.

1. «الشعر الذي صار حجرا» نوري الجراح. «الناقد» العدد ٩. أذار / مارس ١٩٨٩. (ص ٥١)
2. «خونة وأنذال... لماذا؟». علي الخليلي. «الناقد» العدد ١٨ كانون الاول ديسمبر. ١٩٨٩ (ص ٨١).
3. «ابجدية الحجارة» قصائد ومقالات جمعها وعلق عليها محمد علي اليوسفي. منشورات «بيسان». نيقوسيا. قبرص. ١٩٨٨. وفي عدادها مقالة لممدوح عدوان تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعرا رديئا».



والسؤال الذي أحب ان اوجهه الى الخليلي هو: هل انت هو «الشاعر الذي افتتح في قصيدته مقلعا للحجارة»، حتى اثارتك مقالتي؟

الرسالة

سوف اكون صريحا، واعترف لك ان بعضا من رذاذ الخطاب في «الشعر الذي صار حجرا» كان من المعول عليه ان يصيبك، ولكن الرسالة بنقاطها وحذافيرها الكاملة. لم توجه اليك، هذا لو صح التسليم بك ممثلا شرعيا ووحيدا للشعر الفلسطيني، ولكنها وجهت الى الشاعر العربي والمشكلة في ظني انك ترد على رسالة مرسلة الى عنوان آخر، وسطوت انت عليها. وما دمت وجدت لنفسك موضعا في المسألة، هل لك ان تجيب على السؤال التالي:

هل لديك احصائية حول الأفعال المشرفة التي قامت بها الوف القصائد العربية المكتوبة والمنشورة في امتداح الحجر واستعراض مزايا الموت، والتحريض عليه الى درجة التطريب؟

على هذا هل احتاج أن أشرح لك ماذا عنيت بقولي ان القصيدة المختلف عليها هي قصيدة «تقدم وهما ولا تنتج معرفة»، هل يحتاج هذا الأمر الى شرح؟

الغوغاء

انني لا أرى ضررا في وصف حالة الهذيان الشعري العربي الراهن بـ «حالة غوغائية» ينتجها «قوالون غوغائيون»، و «الغوغاء» من جملة ما تعنيه - كما في «لسان العرب» لابن منظور[٤]: «الصوت والجلبة لكثرة لغطهم وصياحهم». صحيح ان أصل الكلمة مصدره «الصوت حين يخف الجراد للطيران»، ثم استعمل «للسفلة من الناس والمتسرعين»، الا ان حتى هذا المعنى فانه يتماشى مع المعنى الذي يصف الهجوم الشامل على «الشعر» و «الانتفاضة» من قبل كتبة الشعر العرب. ولو شئنا ان نستطرد في طرح الأسئلة حول ظاهرة «شعر الحجارة» لا بد من سوق الأسئلة التالية:

١- هل يقرأ سكان فلسطين المعزولين عن العالم العربي بنسبة ٩٩ فاصلة ٩ بالمائة قصائد الشعراء العرب عنهم؟ وبالتالي هل أسهمت هذه القصائد في دب الحماسة فيهم ليناضلوا بالأصالة عن أنفسهم وبالنيابة عن الأمة العربية وشعرائها؟

أم أن هذه القصائد لم تكتب الا لتحمس كتبتها؟

٢- هل أرهبت قصائد الشعراء العرب اسرائيل وهددت أمنها ووجودها؟

٣- هل مست امن مرافقها الحيوية؟

٤- هل مهدت الأرض لاسقاط الحدود وفتح جبهات القتال؟

٥- هل اسهمت في تدمير اقتصادها العسكري؟

٦- هل أضافت الى أكوام حجارة فلسطين كومة؟

٧- هل ردت للانسان العربي المخذول قلبا وقالبا عافيته وشجاعته؟

٨- هل جمعت الاحزاب من بعد ما تفرقت؟

٩- هل جعلت للمال العربي الضائع هدفا؟

١٠- هل . . . . ؟

١١- هل . . . . ؟ الى آخره

إذا كان نعم، فهذا أمر، واذا كان لا، فهذا أمر آخر.

في حالة نعم، يصير الكلام على فنية القصيدة نافلا فقد قام الشعر بدور له يستحق عليه ان يشكر شعراؤه، وان لا يحاسبوا أبدا على رداءة فنه، واذا كان لا، فالسؤال هو:

ما دامت قصيدة الحجر لم تجب على أي من تلك الأسئلة، وغيرها كثير لم يطرح، ولم تتحقق لها الشعرية، فما الحاجة اليها؟ لا حاجة إليها أبدا فهي لا أكثر من دخان لبّد سماء الشعر، وكلها على بعضها، لا أكثر من سحابة غبار يعمي الأبصار ويوهم بالوفرة والبحبوحة والمشاركة في الجهاد، ولا شيء من هذا القبيل يحدث. وبالتالي فان التوصيفات التي سقتها في مقالتي «الشعر الذي صار حجرا» تنطبق تماما على الاجتياح الشعري التعس الذي تقوده كتائب من الشعراء والفاشلين (وبينهم شعراء مرموقون) تؤازرهم كوكبة من كتبة الصحافة والمذيعين والنقاد البائسين، وتنتظم صفوفهم في صحف ومجلات ومنابر تكفي موازنة واحدة منها لاطعام ثلاث قرى في وطن علي الخليلي، وتطبيب مائتي جريح، وايواء ثلاثمائة مطارد.

الشاعر صحافيا!

ممدوح عدوان بدوره يعتقد ان «بعض الشعراء» - ويقصد بهم الذين لم يلبوا نداء الكفاح الشعري - «يرون انفسهم اعلى من الأحداث»، والسبب في ذلك كما يرى عدوان هو «خوفهم من مواجهة حرارة الواقع» وهو ينظر الى هذا التعفف عن الاسهام في عراضة «شعر الحجارة» من قبل البعض على انه انسحاب من المعركة. . . أية معركة هذه! ووراء هذا الاعتقاد العدواني فهم يريد من الشاعر ان يكون صحافيا، والغريب ان عدوان لا يطبق هذا الفهم على الشعراء الذين يكتبون قصائد من خارج هذه الأحداث، بلا خبرة حقيقية لهم بها يتطلبها شعر ترجى منه أغراض اعلامية وتعبوية، وشعرهم بهذا المعنى فاشل ولا مصداقية له بالمعنى الصحفي!

عدوان يقول: «هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربي (الذي ليس بالمستوى المطلوب)، فتمر الانتفاضة دون ان يكتب عنها الشعراء العرب اكثر من خمس قصائد،».

غريب هذا التساؤل الذي يخفي افتراضا بأن الانتفاضة - كمناسبة - ستمر، وتنقضي، ولا بد من فسح المجال امام الشعر، ليمجدها، أو يرثيها اولا اعرف ماذا.. وكأن الانتفاضة ستموت وتسقط اذا لم يساندها الشعر، وخصوصا رديئه. تطلّب غريب هو التطلب «العدواني» ولا بد ان يكون مصدره اعتقاد يرى في الشاعر حتى، لو كان رديئا، صوتا للشعب. على ان عدوان يناقض نفسه عندما يرى ان «الشعر الرديء سيموت حتما، ولكنه الآن تعبير عن الانفعال بالأحداث، وعبر الوسائل الوحيدة المتاحة» ولكن هل يمكن للانشاء الهالك الا ان يكون تعبيرا هالكا، وهل يمكن للانشاء الركيك ان يولد وجدانا لا يكون ركيكا، وهل يمكن للخطاب البائس ان يؤثر في متلقيه تأثيرا لا يكون بائسا. ثم ما حاجة الناس الى شعر يموت هذا اذا لم يكن ولد ميتا؟

حالة الهذيان الشعري العربي الراهن هي حالة غوغائية ينتجها قوالون غوغائيون

خطاب الماضي

ان ممدوح عدوان وعلي الخليلي يكملان مشهدا يصلح للتندر به اكثر مما يصلح لمناقشته.

فكلاهما يتوهم ان هذا الشعر تقرأه الناس وكلاهما يتوهم ان اسرائيل لا تنام الليل لشدة خوفها من الشعراء العرب.

وكلاهما يتوهم ان الشعر الرديء هو الذي يحرك الانتفاضة، ومن دونه قد تنطفيء نارها وينتكس علمها.

فـ «الخليلي» يرى في «الشعر الذي صار حجراً» «تحريض عربي لقتل الانتشار العربي الواسع الذي حققته الانتفاضة ولقتل الانسان العربي الذي أعطى جهد استطاعته» (تأمل جهد استطاعته)!!. ويكشف اعتقاده هذا عن جهل بالواقع العربي لانلومه عليه، فهو بحكم وضعه لا يمكن ان ◁

٤. انظر «لسان العرب» ابن منظور (ص ١٤٦).

الانتفاضة اضافة والانشاء الركيك انتقاص من الاضافة واستبدال للأفعال بالأوهام

يكون خبيرا فيه. الا ان ما يبالغ به الخليلي في رده علي، هو اقتراحه لصرختي اليائسة في «الشعر الذي صار حجرا» دورا خطرا: «الدعوة لقتل الانتشار. و«الدعوة لقتل الانسان العربي»!! ومن يسمع هذا الكلام يظن ان الانتفاضة الفلسطينية راجت في العالم العربي، واصبحت امرا واقعاً ولم يعد ينقص العالم العربي الا ان يبني دولته الموحدة المزدهرة!!

ممدوح عدوان بدوره يهتف: «لا تسمحوا لأحد بأن يخيفكم، اكتبوا شعرا، وليكن رديئا»

على اعتبار ان «هناك شعب يعبر عن نفسه من خلالكم».

السؤال الأول الذي أوجهه الى ممدوح عدوان هو: من ذا الذي يخيف الشعراء العرب؟ من هو الذي أرهبهم لئلا يكتبوا وحاول منعهم من نشر شعرهم؟! كل سبل نشر الشعر الرديء متاحة بل وأكاد أجزم بأنها متاحة عن سابق تصور وتصميم وتخطيط. على اعتبار ان استبدال الفعل بالانشاء ليس الا خطة عربية موحدة معتمدة من قبل النظام العربي الموحد، واجهزته الثقافية. وانت خير من يعي هذه المسألة، بل ولك خبرة فيها!

السؤال الثاني: من هو هذا الشعب الذي «يعبر عن نفسه من خلالكم»؟، من خلال الشعر، ليس الشعر الرديء الذي تدعو اليه ـ سامحك الله على هذه الدعوة ـ وحسب، بل أي شعر كان، وهل لديك احصائية يمكن ان تفيد جاهلا بها يجهله كأن تقول لي: هذه مجموعة شعرية عربية طبع منها أكثر من ثلاثة آلاف نسخة برسم ١٥٠ مليون عربي؟

أي انتشار وأي تعبير عن الجموع، هذا الذي يتوهمه ويتحدث عنه السيدان علي الخليلي وممدوح عدوان؟!

الخليلي يمكن تفهم حالته، ولكن كيف يمكن تفهم حالة عدوان؟!

إن الدرس الذي يمكن ان تقدمه لنا الحالتان بخطابها المشترك، هو ان كل ما تحقق من تطور بالمعنين السلبي والايجابي في المجتمع العربي وفي الثقافة العربية على وجه أخص لم يؤثر في المنطق الذي صدر عنه هذا الخطاب. كل المتغيرات كل تلك الانهيارات بما حملته من آلام وفجائع لم تبدل من بؤس الخطاب الغوغائي ولم تزحزحه عن سكونيته، ولا عن تخلفه الناجم عن ثوابته الهالكة المهلكة فهو لي يمثل بنجاح لا نظير له استمرارية لخطاب العجز والفشل في صور القوة والنجاح. هو السقم في حلة الصحة، مسافة اضافية على طريق الجعجعة والندب، والهذيان منذ نكبة فلسطين وحتى الانتفاضة، فالمثال بتبدلاته المظهرية يظل ـ على الرغم من كل ما أصابه من سقوط ـ هو المثال، وردات الفعل التي أبداها الشعراء قصائدا تسعى لـ «مواكبة» (انظر سطحية هذه الكلمة) الأحداث. منذ نكبة فلسطين وحتى اليوم لا كفاعلين أكفاء، كما هو منتظر من الشعر والشعراء، ردات الفعل هذه في التي جعلت ممدوح عدوان يمتدح ثمرة تاريخ شعري فاشل بقوله: «الوضع الصحي والطبيعي ان يتدفق هذا الفيض من الشعر. هذا ما حدث وما كان يحدث دائما ابتداء من نكبة فلسطين، مرورا بالنكسة، وحتى الانتفاضة».

على هذا، فان عدوان الذي لم يتساءل ما اذا كانت هناك ضرورة لتجاوز خطاب الماضي وتبعاته، لا يرشح الشاعر الى ما هو أكثر من دور المعلق على الحدث. وصّاف الموصوف، ولا أقول المحرض، لأن التحريض يحتاج الى جموع، وجموع الشاعر العربي ما تزال في رأسه وحده!

أسلحة المرضى

الانتفاضة فعل ابداع يشارك فيه مبدعون كثيرون، هم شعبها والقصيدة الرديئة فعل اجترار يؤديه شخص واحد هو كاتبها.

الانتفاضة سُكْرُ الروح. والقصيدة الرديئة ذباب على هذا السكْر.

الانتفاضة فعل مركّز مكثّف لشعب يصنع حدث حياته، ليلغي واقعا مشؤوماً ويحقق من امنية تاريخية واقعاً. والقصيدة الرديئة سقطٌ يشبه نفسه بالابداع، ويعتدي على كرامة الفعل.

الانتفاضة اضافة. والانشاء الركيك انتقاص منه الاضافة، واستبدال للأفعال بالأوهام، ولهذا، على الأغلب، فُتحتْ لها الأبواب الرسمية، واستقبلت بالأهازيج، كأنها رجعت من انتصار عظيم.

الانتفاضة شهيد وألم يوميان. والطرب الشعري الوطني الخلاعي العربي الذي لا يهاب الموت ولا يضيره الرصاص، هو سخرية من الشهادة وهزء بالألم.

الانتفاضة جِدَّةٌ، فعل حديث، والقصيدة عنها قديمة ومتخلفة مبنى ومعنى وأخيلة.

الانتفاضة اكتشاف للذات ومصادر قوتها وضعفها، والقصيدة عنها صراخ أهوج، ضلالة تغطي انحرافاً عربياً جماعياً عن جادة الفعل، ولهذا هي مطلوبة.

الانتفاضة ابداع، والابداع معرفة، والقصيدة عنها لا تقدم ابداعاً، ولا تعطي معرفة.

الخبر الصحفي اليومي من قرى الانتفاضة يحمل الى قارئه القشعريرة، و«قصيدة الحجر» باردة برودة الموت.

الانتفاضة هي السخونة في جسد مريض، والقصيدة المعوقة التي لا تعطي معرفة، هي أسلحة المرض في هذا الجسد.

مقارنة غير صالحة

يقول علي الخليلي عني انني أرفض قصيدة الانتفاضة باعتبارها في وضعها الراهن مجرد وهم «وهذا صحيح، فهو أحد اسبابي. ويقول: «ان الكاتب الاسرائيلي بن درور يميني يرفضها للاعتبار نفسه»، وهذا ليس صحيحا. فجندي «يديعوت احرونوت» يرفض الانتفاضة نفسها، وهي التي تقلقه، وليس الشعراء العرب.

يقول علي الخليلي: «نوري الجراح يهدف الى تحريض قرائه وتحريض مجتمعه ضد أولئك الشعراء الخونة».

تحريض القراء نعم، أحياناً، قليلاً، اذا هم انتبهوا الى مقالتي، انني فعلاً أدعوهم الى تفحص القصيدة، أسألهم، ان كانت تضيف، أسألهم اذا كانت تحرض، ان كانوا قرأوها، ان سمعوا بها. ان بدلت في وعيهم، ان هذبت من أحاسيسهم، الخ... لقد هدفت الى هذا، فعلا، وسوف ادعوهم الى ما هو أكثر، الى ان ينبذوا كل قصيدة تلهث وراء الحدث، بغض النظر عن طبيعة هذا الحدث. اما تحريض المجتمع كله، فيا حبذا، ولكن للأسف فهذا غير ممكن. وهو ليس في متناولي او متناول اي شاعر عربي خلال هذا القرن.

أما «ان الحداثة لا تعني قطع الألسنة الطيبة الحميدة، التي تغنت ـ لأول مرة ـ ببطولة شعب عربي أعزل» فأنا لست ناطقاً رسمياً باسم الحداثة، والحداثيين، بل انني استغرب أن تكون هناك «حداثة» شعرية في الوطن العربي، وأكون انا ناطقا باسمها!

كل ما هنالك أنني واحد من كثرة أزهق طوفان الكتابة أرواحهم، فرفعتُ الصوت: ارحمونا من هذا الشعر! وها هو الخليلي يحيل صرخة يائس الى أمل في نقاش بين «شعراء حداثيين رجعيين» و «شعراء وطنيين تقدميين»! لست مستعداً لمناقشة يتحدد طرفاها على هذا النحو، فضلا عن انني شاعر ولست ناقدا. والناقد أقدر من غيره على استجلاء ظاهرة، ومعاينة نص.

يقول علي الخليل في رده علي: «انك مطالب كمثقف عربي، ان تحمي آلية الابداع الاعلامي لمصلحة الانتفاضة اولا. وفي درجة ثانية، يأتي الشعر».

وأنا أقول له انني لست مطالبا في شيء، لانني لا أرى في الشعر

الاعلامي العربي الراهن ابداعا كما لا أرى في الاعلام نفسه ابداعا والصحيح أنني أراهما مناقضين لكل إبداع، بما في ذلك قصائد أوسع الشعراء شهرة وانتشارا!! وفي رأيي ان الانتفاضة والمنتفضين ليسوا معنيين بكل ما كتب وما سيكتب خارج الأرض المحتلة من شعر وخصوصا إذا كان هذا الشعر رديئا، فهم لديهم كل يوم اهازيج وهتافات وأقوال حماسية، فشعب الانتفاضة يعتمد زجليات راجح السلفيتي وأغاني «فرقة صابرين» لتنطق باسم مشاعره، ولديه بيانات سياسية، وتوجيهات نظرية، وهذا كله هو ما سوف يطلق عليه في المستقبل «أدبيات الانتفاضة»، أما هذا الكرنفال الصاخب، وتلك الجعجعة بلا طحن الصادران عن الشعراء العرب على كامل مساحة رقعة الفشل العربي، فلا علاقة لكل هذا بالانتفاضة، ولسوف ينظر المستقبل في هذه الآثار بصفتها عملا غريبا يستوجب تقصي اسبابه.

شعر يستوجب الهدم

ان نقدي لهذه الظاهرة: «شعر الحجر في طبعته الخارجية» قد صدر ويصدر في الدرجة الأولى عن تساؤل شخصي لم أجد له جوابا، حول التجربة التي صدر عنها. فهذه كتابة غريبة على العمل الانتفاضي. كتابة من خارج المسرح الفعلي للحدث. ولأنها كتابة لم يختبر شاعرها «الوقائع» التي يركب من وهمه عنها نصه الشعري، ولاعرف الخبرة التي تتيحها هذه الوقائع، فقد هرب بها الى العموميات، فكتب شعرا سماعيا، يستعيض بـ «الخبر» عن الشيء، بدل «اختبار» الشيء نفسه بفعل تجربة شخصية. من هنا، أيضا، فإن هذه القصيدة تنتمي الى عالم الاشباح. قصيدة غير متحققة. فهذا شعر يقدم تمثلا وهميا لخبرة تحققت تحت الاحتلال، ولم تتحقق للعربي في رحاب بلاده، وبالتالي فإنه شعر يطرح تقديرات يجب الشك فيها باستمرار، ناهيك عما يسوده على المستوى الفني: لغة وتراكيب وأخيلة، من نكرار ونمطية واجترار. انها، باختصار، قصيدة شوهاء تدرج على منوال بائس، ولا تأتي بجديد و«لا تقدم معرفة» لا حسية ولا فكرية ولا تاريخية ولا وقائعية فهي لا قيمة لها في أي حساب، إلا حساب اللغط، ولو كره الواهمون.

وفضلا عن هذ، فان «قصيدة الحجر» تستمد دلالات مفرداتها من مفردات الخطاب السياسي السائد ودلالاته، ونظام قولها هو نظام قوله، فاذا كانت الانتفاضة هي انتفاضة على واقع محدد وامتداد له يسوده الخذلان، فإن هذه القصيدة منبوذة سلفا لأنها قصيدة مزدوجة الفكر والشعور. فهي تدعي (قاصرة) الخروج على الواقع وتدعي (كاذبة) النطق باسم الانتفاضة، والاستجابة الشعرية لها.

استبدال الفعل بالانشاء خطة عربية موحدة معتمدة

وبما انه ليس في جل ما يكتب وينشر من شعر وطني «منتفض»، «ثائر»، «حنون» الا شغب مريض هو عالة على الشعر واجترار مأساوي للكلام، فهو اذن يستوجب الهدم. فما من وصفة سحرية تشفي الشعر السياسي الوطني الذي يدافع عنه ويدعو الى ارتكابه علي الخليلي وممدوح عدوان وأضرابهما. ولعل المطلوب هو شفاء الشاعر نفسه من عقدة «الناطق الرسمي» باسم المقهورين، ان يشفى من ذاته المريضة ومن عقدة البطل، فلا يقدم نصا شعريا الى قراء، ما لم يكن هذا النص صادرا عن تجربة شخصية عميقة أو غير عميقة، ليكون النص ثمرة حياته وبحثه هو، ثمرة رؤيته الشخصية لذاته وللعالم. حينئذ فقط يمكن للنص ان يكون وثيقة شخصية لا يمكن الاشتباه في شاعرها، بغض النظر عن قيمة هذه الوثيقة وطبيعة موقعها القيمي بين الوثائق الشعرية الأخرى في عصرها.

هذه ليست دعوة الى الشعراء ليكفوا عن ابداء مشاعرهم من الانتفاضة. يمكنهم ان يبدوها بطرق كثيرة غير الشعر. انها دعوة الى الوقوف في صمت أمام جلال هذا الدم، ونجدة أهله بطرق تعود عليهم بالفائدة. □



رسائل الى يوسف الخال

حنيف يوسف
كاتب من سورية

الرسالة الأولى: قضايا شخصية ◀

■ هنا تغيب العدسات، وتحضر العيون الفارغة، سأعيد قراءة المساء، وأختبر قدرتي على التمييز بين الأشياء، وبين الأرض والسماء، بين الحرب والسلام، بين نارين وحشيتين، نارين ساطعتين، واكتشف أسباب موتي يا سيدي.

يجب ان تحكم علينا بالاعدام، كي أرى بأم عيني مكانتي بين الموتى وبأخت عيني مكانتي بين القبور الحية. يجب ان تكسر جمجمتي ليسيل ما كتبته خلال عشرين عاماً، في لحظة باردة.

يا سيدي، حكايتي مرة كحقيقة منبوذة، رسالتي ممزقة كنبي: منبوذ استغفر رب السموات والأرض ـ فهو لم يتوجني نبياً بعد ـ لقد توجتني رسالتي الممزقة، وقطع لحمي الصغيرة.

حكايتي طويلة كالدودة الشريطية، فكلما اقتربتُ من الأشياء، مدت لي لسانها شامتة من حماقتي الذاهلة، وكلما ابتعدت من نفسي، سحبت عليّ سكينها، وألقت برأسي في قمامة الكلمات. حكايتي يا سيدي منبوذة كما قلت لك، صلعاء كمؤخرة الغوريللا، فأنا لا أستطيع ان أبتعد، ولا ان أقترب ـ كما ذكرت ـ هنا غرفة ضيقة، سماء ضيقة، وبشكل أكثر وضوحاً أنا من غرفة ضيقة مثل حذاء صغير على قدمي، أو مثل عالم كبير لا يعير موتي أدنى اهتمام ولا أعلى اهتمام.

غرفة ضيقة، أردد فيها تعلمته من الشارع، من سوق النخاسين ومن سوق النحاسين، أن يوسف الخال كان رجعياً، وقلت هو كذلك حيث أرجعني الى بؤسي، لقد تجاهلني جداً، عندما لم يترك لي حقلا صغيراً ـ على الأقل ـ أزرعه بؤساً.

يا سيدي، أو بشكل أوضح، يا سيد الأشياء كلها، سيد أفلام السينما ومخازن الحمص، سيد النباتات والحشرات، الأحياء والأموات.

غرفة ضيقة وأنا، غرفة ليست لي ـ حيث لا يحق لي أربعة جدران تستر فضيحتي ـ سيدي حكايتي ليست هنا، حكايتي تبدأ من هناك، فهي عريضة كجبهة الثور، تبدأ من حيث لا تبدأ الأشياء، فهذا المساء يجب ان أختنق، أو على الأقل يجب ان أذهب الى القبر ليصبح غيابي فيلماً هندياً يبتز دموع أصدقائي الحجرية. ولأنه ليس بين يديّ قفص ـ أي قفص كان ـ لأمارس ساديتي على قرد تورط معنا في مزحة ثقيلة، فيجب ان أذهب الى المساء لأملأ مناخيري شحواراً ورعباً أخرس. يجب ان أذهب الى المغسلة لأنظف يديّ القذرتين مثلما نظف وطني دماغي من الأشياء الضارة ـ على سبيل المثال ـ ومثلما أهل عفرين يصادرون منّي حبيبتي، يجب ان أصادر عليهم موتهم، يجب ألا يموتوا أبداً، يجب ان تمنعهم من الموت يا سيدي.

وبالمناسبة أيضاً، يجب ان أذهب الى المرحاض لأطرح آخر ما تبقى مني نظيفاً، فأنا ـ وربما لأنني مازوشي ـ لا أحب الأشياء القذرة في الأشياء النظيفة، والعكس بالعكس.

يا سيدي، هنا تذكرت، تذكر أنت أيضاً، كن معي، تذكر انني لا أنسى، ان الأشياء تسير بالدراهم، والدراهم مراهم كما تعلم، لذلك سيكون موتي خشناً، فجثتي لا تحتوي ولو فلساً واحداً على الأقل، سيدي أضف الى معلوماتك، لي صديقة برتقالية، والذين يحبون العصير، يشربونها بدلا عن القهوة الرخيصة، وأنا أبلع ريقي أمامهم، لا أحرك ساكناً، ولا متحركاً، ولا طائراً، لا أحرك شيئاً على الاطلاق، أنا صفر مطلق، حكايتي طويلة ويداي قصيرتان جداً، يا سيدي أنا صفر مطلق، تقول العرافة ـ قلبي ـ بأني سأصبح طلقة، تصور طلقة يا سيدي، يجب ان تحكم علينا بالاعدام، يجب ان تمنعني من الحب يا سيدي، فأنا لا أملك إلا تعاستي دون مراهم، سيكون موتي خشناً، وكذلك حبي.

دعه خشناً، حبي يا سيدي، حبي.

الرسالة الثانية: أشياء أخرى ◀

انه القدر، هذا اللغز الشبق، هذا الشيطان المقيت، اللولبي، الوهم، الحقيقة، جدار جسدي، وأنا دونكيشوت هذا القرن، دونكيشوت هذي الساعة، جامح أكثر من حصاني، دائخ أكثر من طاحونة هواء.

هنا الدنيا تتسع بعض الشيء، وكذلك القدر، تشدني الأشياء الميتافيزيقية، الحقيقة مقتلي على يد هذا الظل الماكر ورائي، الوهم، الوهم إذاً يا سيدي. خذني بيديّ، أو برجليّ، خذني من شراييني المكشوفة الى فم صديقتي المكسور كسفرجلة، الى فوهة وطني البائت كبركان ميت منذ أيام اقليديس ـ حيث الملتوي أقصر الطرق بين نقطتين ـ أو الى زوبعة واسعة في فنجان ضيق لتتكسر حراشفي المطعوجة، وأستقيم في خاصرة الأشياء، من أفواهكم أدينكم هكذا سأقول للأمم الميتة، والشعوب التي لا طعم لها ولا لون، للجثث ذات الرائحة القوية، وللفصول المصابة بالزكام، لأنوفنا البالغة في الطول، سأقول لقد جفت صحف الصباح على جريمتنا القانونية وسراويلنا الشرعية جداً، ورفعت أقلام الفراشات دون ان تكتب على صدر زهرة برية صباح الخير أو صباح الشر مثلا.

سأنزف الكلمات وأتقاطع مع لغتي، أعيد تكوين الكوابيس على شكل قانون، وتشكيل الجغرافيا على شكل تاريخ، وتأسيس التاريخ على هيئة «بلدوزر». هكذا الأشياء تتم دون ان يستشرني احد او يستشيرك يا سيدي، لأنهم غائبون ـ والغائب عذره في جيبه ـ يحمله كاسم بلا مسمى، وكمسمى على مدمى، ستسير الأمور كما ينبغي ـ وفي الحقيقة كما لا ينبغي ـ تعال نعيش اذاً، وبصفتك رجعياً ومغروراً ـ وهذا ما يعجبني منك ـ ارجع على الأقل يوماً واحداً، وعلى الأكثر بلدا واحداً، وإذا لم تشأ، فليكن زمناً لا يعرف كوعه في بوعه، سالفه من خالفه، آتيه من ماضيه.

ارجع الى الأمام يا سيدي، نحن هوية الزمن المفقودة، نحن العنوان الواضح لكل ما هو فاقع هنا. ارجع قليلا ليشهروا عدميتي الكريهة، ولأصبح فقاعة صابون هذه الدنيا، ليضحك العقلاء اذاً، ليضحكوا، ليضحكوا، ليصبحوا بعد قرنين أو قرن واحد حيوانات ضاحكة، نعم حيوانات ضاحكة ليصبحوا، ليصبحوا كما يشاؤون، ولنصبح كما نشاء، ولأننا لا نشاء أبداً، فالكثير من الأشياء سوف تحدث، الكثير سيحدث، فمثلما كنت فيما مضى أقود جيوشا ضخمة، حتى التقيت بهزيمتي، وذاب جنودي كالشمع، ستحدث أشياء أخرى أيضا. لا تقطع الأمل يا سيدي، ولا تقطع رأسي أيضاً، كي لا تحرم القتلة لذة تعقبي، والسفلة لغة تعقبي.

الرسالة الثالثة: نصيبك يصيبك أو لا يصيبك ◀

أيتها الأرزة، أيتها اللغة البيضاء، أيتها اللحية البيضاء، أيها اللبناني العجوز تجاوزاً، يمكننا الانتظار، سأكون غودو بالنسبة لك، وبما أنني هامشي جداً، كن أنت غودوي الذي لم أنتظره ولو لحظة واحدة، لقد كنت آتٍ بشكل مستمر، وبشكل مستمر كنت تذهب، لست أدري تماماً من أين أتيت بطبيعتك النهرية وتكوينك النهري؟ هذا شأنك، ومصيري شأن هذا العالم، والعالم ليس صديقة أقرأ لها قصيدة حب، العالم شأن آخر، العالم ليس شأنك أيضا ـ لأنك شأن الأنهار

المعكوسة ـ ترجع الى الأمام وتركض الى الوراء، تجرب صداقة الطريق لك، أنت تجرب إذاً ـ والتجربة أكبر برهان ـ والتجربة بنت اللغة، واللغة بنت الناس وبنت الغابة ـ غابتنا المكتظة بالأشباح ـ ويحكم سذاجتي الساخنة، تعلمتك منذ ان كنت صغيراً، والعلم في الصغر كالنقش في الحجر، ومنذ ان كنت كبيراً تعلمتك ومنذ ان لم أكن، لم أكن ولن أكون، فمنذ أكثر من ألفي عام، أنا مهزوم هنا، ومنذ مائة سنة تقريبا قررت ان أكون القرن الخامس بعد الموت والساعة الخامسة والعشرين، خاصة منذ مائة سنة لم أمت بما فيه الكفاية ـ نحتضر فقط بنجاحٍ باهر ـ ولم أقبّل صديقتي بما فيه الكفاية.

سأتكيء على ذاكرتي المكسورة، وسنلغي اللغة هنا، وبالأحرى لقد ألغينا الأشياء الأكثر أهمية، سنلغي الماضي كي يصبح أمامنا، وكذلك يجب أن ننسى المستقبل لنثبت قدراتنا الفذة على النسيان وبشكل أدق على التناسي.

أرجوك ان تتحملني يا سيدي ـ سأبدو غليظاً على شكل بلبلة ـ وأرجو ان لا تلغي اللغة بيننا، فنحن في الغابة، واللغة بنت الغابة، تعالى نتحدث دون مزاح، ونحارب كملوك أشداء، يجب عليك ان تحاربني، وان أحاربك. يجب ان لا نكون جبناء مثل هاملت، يجب ان نقتل، وأن تكتب أسماؤنا المكشوفة في أرشيف المنظمات الدولية وغير الدولية، يجب ان نقتل لأتفه الأسباب ولأعظم الأسباب.

أنت سور لا ألف له ولا ياء، أنت سور وأخرس، لقد سرقوا اللغة. إنهم اللصوص يا سيدي، يجب ان تتمالك قلبك كي تسقط في المأزق مباشرة، تعال نصبح عمياناً، فالعمى أفضل أشكال التبصر، أريد ان نصاب بعمى الفراشات وبحمى النحل، وهذا ما لا يريده أحد لنا، نحن جيف ساخنة لا غبار علينا، ولا غبار على وجوهنا الذائبة، هكذا يقررون وهكذا لا نقرر، تعال نحتال على اللغة مثلما هم يحتالون علينا كلما شاؤوا ـ وبالطبع هم، دائماً يشاؤون ـ بمشيئتهم تجري الرياح وتجري السفن، تجري الأنهار والبحار، يجري الدم في العروق وكذلك على الأرض، إنها المشيئة يا سيدي، يلزمنا شيء من هدوء الماء كي يخاف المارة من عمقنا وكي يتمرؤوا في سطحنا، ولكن لست أدري لماذا كلما شاهدني أحد ما، نظر الى ساعة يده ليعرف الوقت بالضبط؟

أمور كثيرة أجهلها يا سيدي، علمني بالقلم، وبالعصا، غليظة كانت أو رفيعة. المهم ان تعلمني.

التتبع إشكال ميؤوس منه، أشكال ميؤوسة منها، تابع معي إذاً، فرغم انه لا يحق لي ان أكون ولو صعلوكاً ذليلاً أو لصاً عارياً، حيث الكينونة معدومة هنا، وأنا حكمتْ عليّ جميع المحاكم بالاعدام بالجملة، فان أموراً كثيرة يمكن لها ان تكون ويمكن لي، أيضا، ان أكون، الإمكان قائم دائماً المكان قاتم دائماً. النفط يا سيدي والثروة الحيوانية، الثروة الشعرية، الشعر أيضا نفط، كلا ـ اعتذر ـ الشعر ليس نفطا، الشعر حريق، وبلغة أخرى، احتراق.

ألف، لام، ميم، ألم يكن بالامكان ان نكون رعية جديرة بالموت عند بوكاسا مثلا؟

أيها الملك انك لن تسقط لأنك لست ملكاً على الاطلاق.

الرسالة الرابعة: المهم هو الأزرق وبشكل أدق الأحمر والأسود. ▶

هنا الأشياء تبتدي، القافلة تمشي، الكلاب نائمة، ولذلك فهي لا تنبح، الناس كلهم يمشون، وأيضا الأرض، القمر، الرياح، المياه، الغبار، إلا أننا واقفان يا سيدي، والوقوف هنا ليس بقصد الموت شجاعة، رغم انه يقال، الأشجار تموت واقفة، لا يهم الموت وقوفا أو جلوساً بالنسبة لنا، حيث الحياة زحف مذل، يا سيدي، وباعتبارنا لا نتعظ أبدا، ولا نستفيد من التجارب أبداً، لذلك سأمد قدمي أطول من بساطي الممزق، سألقي بقدميّ في العراء، وفي دواليب الخط أيضا. انك لن تحتاج الى السفر الى بنغلاديش لتتعرف على الجياع، كذلك لن تحتاج الى دونكيشوت، ولا الى طواحين الهواء، يجب أن نتذكر الأغاني ـ يا مارر على الطواحين المابة مقطوعة، خائف تدور الطواحين والحلواية توعا ـ يجب تمرين النسيان على الذاكرة، يجب ان لا يتبعنا ظلنا ـ ليس لنا ظل يا سيدي ـ إنهم الآخرون.

سأعطي جرحي بعداً آخر، وأمنح الفراشات معنى آخر، فبعد ان تحولت صديقتي الى فراشة، أخذت أزهار الأغاني ترقص، الأزهار ترقص والفراشة إليّ تطير، إليّ، إليّ.

البحار، ما شأننا نحن بالبحار، المهم هو الأزرق العميق، الأزرق الحالم، الأشياء الحالمة مثل عيني أمينة التي قلت لها ذات مرة: بقلب حاف وبقدمين حافيتين أحبك، هنا رومانتيكية مدي،

أنا ابن الأزرق والشوارع المراقبة بالرادار، هكذا قلت لقاطع التذاكر، سيكون نعشي شرفاً منبوذاً للناس. هذا ما قلته لقاطع الرؤوس، سأعطيكم المال (أي الدراهم) هذا ما قلته لقاطع الطريق، ولكن يا سيدي ـ أرجو ان يكون الكلام بيننا ـ فليس لدي سوى قلبي الحافي وقدمي الحافيتين، لقد كفر ديكارت يا سيدي، لقد كفر، ونحن المؤمنون جدا بالأشياء الممكنة، سنقول دائماً ممكن جدا ولو كان غير ممكن.

ولأنك لست ملكاً على الاطلاق فان عرشك لن يهتز على الاطلاق.

ولأنك بحر وأرزة ستبقى أزرق اذا، ورمادي أحياناً، وستبقى لحيتك بيضاء، كل ذلك للاحتمالات، دعني أتفلسف يا سيدي، أهذي، اشكي وأشكو، مثلاً من الأكراد الذين يتحدثون عن جلجة في الأعراس رغم أننا نبحث عن الكرامة يا سيدي منذ معركة الكرامة، يجب ان نذكرهم ان للأشياء كرامة، ويجب ان لا نبالغ نحن أيضا في جرحنا، حيث هو بليغ بما فيه الكفاية.

يجب ان اعرّفك بنفسي يا سيدي، فأنا سليل النفط والدول العظمى، أنا سليل الخيانات العظمى. ولأن الأمور جدلية جداً، فإني ـ اسوة بالآخرين ـ أجعل من ذلي إباءً لا يطاله الشك، ومن ظلي إناءً لا يطاله حتى جسدي الضامر. □

الوردة لا تقطف مرتين

مصطفى اجماع

كاتب من المغرب

■ أيها النهر.. لك هذا الدم النافر من جذور قلب لم يمنح بعد جواز السفر، وأوراق الاعتراف.. وحلم الذاكرة البكر التي تهاب موج موسمك الطاعن في القرنفل والولادة... فلن يعود بعد اليوم من يسرد عليك حكايات هذا الزمن.. حكاية المكاتب والاقلام والخواتم.. حكايات أتخمتها الخطوط الحبلى بالزبد الآتي من الاصقاع المهجورة والمنفية.. وقنطرتك تدغدغها أحداث وتواريخ لزمن كان يرتشف قهوته السوداء على الضفتين.. وغروب شمس أكسلتها لغة الأطفال ولعنة الأبطال، لتحكي لمراسيها عما جرى خلال العقود التي مضت سلفا...

هو النهر سيد الأشياء، والأشياء سيدته.. أعدوا باتجاهه، يلفحني وميض السؤال ويستعصي حر الجواب.. آه منك يا نهر.. قاتلي والخيل مربوطة عند الجدار.

آه من دفء عينيك اللتين تحملان الحب والحزن والولادة التي لم تسجل بعد داخل الكنانيش المنسية.. كيف أتخطى عيون جلجلتها فيضاناتك؟.. كيف أجرؤ على اقتحام ولادة الأحلام..؟ كيف أبوح بأسرار الخيام والمزابل والأرامل، وأنا الشارب حتى الثمالة من تبول الصيادين على «ميالو»[1]...

آه يا نهر، أين هي مزابل الأمريكان الذين وزعوا الدولار حتى على أم الحمار.. ◁

فسحات

نتزلق وراء قشرة برتقال ونتبارز من أجل الاسلاك والأخشاب لصنع الاقفاص.. لكن بعد ذلك ما عادت تغرد «السطيلة»[٢] الجميلة.

أيها النهر. لك المجد.. لك النوارس والأحلام والأسلاك والبرتقال، ولي عشق إليك فأنت استراحة المحاربين والمطرودين والعابرين.. فإليك ينقاد السهل، يجري فتنة تتلو مواويل حضورك المستأنس بالنقش ورائحة الحناء المخضبة التي استهوت «ليوطي»[٣] فاسترخى بين العذارى. وصعلكات مبارك في الملاح غابت عنا منذ أن حكت لنا شهرزاد حكايتها الأولى... والأخيرة.

صديقا تأتي أيها النهر تجالس الأحبة والشعراء.. ترشف الالغاز وتحكي عن «زلاغ»[٤] الذي أبى ان ينبسط كفاتحة العهود القديمة..

أيها النهر العظيم، افتح ذراعيك.. فهذه قصائد الميناء يلف دمها زمهرير ونداف ثلج رهيب. وهناك حيث نلتقي كضفيرة متهدلة تسحقها تضاريس عنيفة، حيث نرتل شطآنا لحضور ممزوج بحالات الانتظار..

أيها النهر، هذا رأسك ينطح «المهدية»[٥] التي ما سرحت بعد مسجونها، وما مزقت أوراق اعتهاده كمغن متشرد متسكع.. فلها الخيانة ولك الانتهاء وحدك.

«البحر اللي الداك ما خلاني..» وامنحني ساعة الخجل حتى أحتمي «بلومادريكال»[٦] الشامخ وراء ضفتك، يسامر التاجر والشاعر والحمال..

تعذب ورأسك عار يهرب من عينين جاحظتين على خط الانطلاق من للاعائشة سيدة النهر.. حتى العربي بوجمعة[٧] الذي اتحف المدينة حجارة وعمارة. وأدفن كل بقايا الحلالة التي ما عاد عبيرها لنا ملكاً..

امخر، وطيفك عاليا، وأنت الذي سقت عظام الأطفال والأموال والدواب والاكواخ.. فحسبك فمك المدهون «بحتى بحر ما كيقنع بالزيادة».. وأقول لك وحدك الزيادة من رأس كل أحمق.

أيها النهر لك الأصقاع والأوجاع.. وإليك طال نار الاشتياق والبعد، فهلا منحتني حلمك حتى أركب فضاءه وأعزف عن الشظايا.. والبقايا، ونواح امرأة ضاع ابنها في غربتك. وما عاد إليها كي تصطلي من دفء الحضن؟

لي الأشواق والحنين ورتابة الوقت وغلاء تذاكر السفر وانهيار الأعصاب، ولك الجريان والاقحوان والقيان.. وكلانا على الطرف الآخر ننتظر طقطقة حذاء عتيق أو نحنحة تعبج الفضاء كالبريق.. لكن لا تنزعج، فخذ من ظلي نخلة لا جريد لها ولا سعف.. يحميها الريح وتحفها العاصفة ويلفها الاعصار لتنزلق إليك كقشرة برتقال لا ندري نهايتها.

أيها النهر.. كيف تقسو، ولا حنين لك إلا لمن رحلوا وعبروا؟ يقف زفزاف[٨] وحده يناجيك من خلال محاولة عيشه.. يشرب نبيذك العتيق ويرحل بوجهه حين يشمئز من قبوره التي طاف عليها طائف من ماء.. هو المتصوف. لتعشقه أحياء المعاريف ويتحلل من كتابة الى كتابة... الى كتابة.

أيها النهر لك لك حالات الاعراب وباقي الضمائر المتصلة والمنفصلة، والتشفي، ولي حكاية النورس الذي نزع جلده لكي يكون قربانا شاهدا. وأنت تزمجر حينا وتترأف حينا آخر في رحلة للحلوى حين لم ينس ذكرياته ماحيا يا نهر..

فما أحنّ وعدك الذي فاض سيله.. أين نفايات الأمريكان والنحل والرمال وعيون الفيضان فأنت الذي لم يخبر عمن ماتوا وانتحروا؟ رويدك وحسبك ان أموت صبابة وأنغرز وراء حدودك الحبلى بالهيت المجاني حتى الجنون.

أيها النهر.. أنا مسجونك الذي لم يسرح بعد.. خذ وصلي وامضائي. ودع كل الطبول تقرع فإنها فارغة، وعزفك يأتي منفرداً كجلجلة وطنين مبجح بالطمي حين لم يتعبك الوصول والايصال.

وباسم فيضك الصاخب والجامح امنحني يدك المثلوجة لأنقذ من الاجترار.. وكل مواسيمك وقوف وأمطار وانتظار. وأنت الثلاعز وقبلة الحلم وسفينة لا تصحو من غفوتها. وباسم رسوك وضبابك الهامس، امنحني توقيع السلام وحسن الكلام حين غيرت جل الكائنات طاقم الاسنان، وغابت العلاقات، وصعب الاختيار. أيها النهد هذه يدي الممدودة.. أين يدك؟ أين سر الهوى بعدما خنته؟ فكيف أطيق ان أمتلك عهودي.. فما انا سوى برعم يصفعني الضجيج ويربكني الاختيار وتضنيني الفجيعة ليلة الحلم بالرحيل لأن الوردة لا تُقطف مرتين؟

أيها النهر: وحده طفلك يستهويه ركوب الخيل، وانحار عباب السحر.. وحده يصطلي كرمة حانتك والناس نيام.. يشعل القنديل ويبعث السلام الى الاسلاف وفي رأسه صور لزفزاف. □

١. ميالو: اسم منطقة لنهر سبو الموجود بالمغرب
٢. السطيلة: طائر.
٣. ليوطي: جنرال فرنسي حكم مدينة القنيطرة ابان الاستعمار الفرنسي للمغرب.
٤. زلاغ: جبل قرب مدينة فاس.
٥. المهدية شاطىء ومصطاف قرب مدينة القنيطرة.
٦. لومادريسكال: حانة ومقهى
٧. العربي بوجمعة: ولي المدينة القنيطرة
٨. زفزاف محمد: روائي وكاتب قصة مغربي.

جراد الكلام

(اربع قصائد)

طاهر رياض

شاعر من الأردن، له ثلاث مجموعات شعرية مطبوعة «شهوة الريح»، «طقوس الطين»، «العصا العرجاء».

١. ضحك

حلمتُ بعينٍ مكحلةٍ بالعمى
تفرسُ فيّ

حلمتُ بكفّين ناعمتين
تشيران من حفرةٍ في التراب
إليّ

وكان ملاكان منهمكان بعدّ ذنوبي
يرفّان حولي
ويسترخيان على كتفيّ

وكنتُ مُعرّى، كما ولدتني . .
وشمسٌ كطفلٍ أهدهدها
كي تنامَ وتحلمَ
بين يديّ
حلمتُ بخمرٍ تُدارُ على الشاربين
بغير كؤوس،
وبحرٍ يُغيّض في جوفه ماءَهُ
ويصيّفُ في بلدٍ ساحليّ

حلمتُ بمريم عذراء
تنبذني في مكان قصيّ

حلمتُ بمريم أخرى
بغيّ

وألفِ صليبٍ
يسمّرهُ العادون التقاةُ
على جسدي،
بين موت الصليب الإلهِ
وموتِ الصليبِ النبيّ!

حلمتُ بأني حلمتُ
ففتحتُني خائفاً
وتلفتُّ
كانت عيونٌ مكحلةٌ بالعمى
تتأرجحُ مثل مصابيح مطفأة
تفرسُ فيّ

وتضحك حتى البكاء
عليّ!

٢. عواء

خلفهُ لا شمسَ تمتدُّ
ولا يعرقُ ظلُّ

لا تماثيل من الملح ،
ولا صحراءَ يلطمُ فيها الماءُ،
لا عوليس مربوطاً الى صاريه خوفاً
لا مدى ينفقُ
لا ينبضُ وحلُ . .

خلفهُ لا خلفَ لا قدّامَ
لا آخرَ لا أولَ
لا يهدي إذا شاء
وإن شاء يُضلُّ

لا سوى ما تتركُ الوحشةُ منه
حين تعوي
. . أو أقلُّ!

٣. خيبة

يحطّب في الماءِ،
يقضي سحابَ لياليه
يمسحُ عن شفتيه جرادَ الكلامْ

حين يرجع، وجهَ الصباح ،
تسائله زوجُه بكثيرٍ من الخوف:
أين . . ؟
فيرفعُ عن كتفيه بكفّيه رأسهُ
ويقذف نفسَهُ
على شفرةٍ كان خبّأها خلف أضلاعه
وينامْ

عليه الصلاةُ
مُدِلاً بخيباته
وعليه السلامْ!

٤. ارتباك

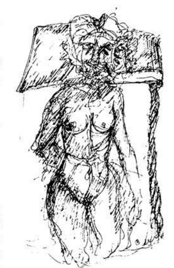
شباكٌ لتصطاد عري المياهْ
مياهٌ لتجعلني طُعمَ سنارةٍ
تتهجى السمكْ

سمكٌ
لعشائي الأخير أنا والإلهْ
لم أبع سرّه بثلاثين من فضةٍ
فارتبكْ! □

أيها الأصدقاء اليتامى

لنفتح كتاب الرغبات

محمد الأسعد



■ «بعد أن تُمنح أرواح الأطفال الموتى حياةً أبدية، تظل تعمل على بناء أبراج صغيرة من الحصى الدقيق، ولكن الأرواح الشريرة، وهي تمتلك حياة أبدية موازية، تعمل على تحطيم هذه الأبراج بأسرع مما يستطيع الأطفال بناءها».

هكذا تتحدث قصة يابانية عن ما يشبه اللعنة التي تلاحق الأطفال، وهكذا تكون اللعنة التي تلاحق الشعراء: مبدعي الأبراج الصغيرة. ان ما تبنيه الروح في سنوات، تستطيع الضربة الشريرة محوه في لحظات. ولكن يظل لنا نحن الذين نشتهي حياة خارجية من الكتب، وسماوات تطل من اللوحات ما نقوله بوضوح عن هذا الصراع.

فبالامس مثلا حين شهدت الغروب، تبادر الى ذهني ذلك الهاجس القديم.. كآبة المساء.. الا ان الجديد هو انتباهي فجأة الى ان هذا الهاجس لفظي بالأساس، فقد كان «السياب» يلح على هذه الكآبة بشكل غريب. ترى كم من الهواجس اللفظية المشابهة تسلل الى أرواحنا بدون ان ندري، فحسبنا أنفسنا نتحدث أو الطبيعة او الكون بيننا لم يكن المتحدث سوى صفحةٍ في مجموعة شعرية، أو عبارة في قصيدة؟

اننا كثيرا ما نبني أبراجنا بحصى جاهز، ونحن على عجلة من أمرنا.. ربما خوفا من الأرواح الشريرة التي تهدم بأسرع مما نبني أو ربما في غفلة من روحنا الذي قد يكون من ورق.

ليس عن هذا نتحدث وانما عن تلك الرغبة في صياغة أبراجنا الخاصة ونحن نعرف مصائرها، أي بدون أمل على الاطلاق بل بدافع اللحظة فقط، اللحظة التي تضج فيها الحياة، ويعرفها «كازانتزاكيس» بأنها تلك اللحظة التي يندفع فيها بركان «فيزوف» فيظل الحارس في مكانه ثابتاً وهو يحدق بالسحابة السوداء المندفعة وكل ما يفعله هو ان ينزل طرف خوذته ليحجب عن عينيه وهج الانفجار او ربما ليستطيع ان «يرى» بوضوح اكثر!

إننا لن نفهم وقفة هذا الجندي، كما لن نفهم هذه الرغبة في التسابق مع الأرواح الشريرة، الا اذا تحدثنا عن الحياة بوصفها أثرا أدبيا.. وهل هي شيء آخر؟

لنقتسم اذن المهمات... فهنا شيء غامض يدفعنا دائما الى الدوران حوله ومراقبته، واستثناء أشياء كثيرة أشد منه وضوحا، وكثيراً ما نجعل الاستثناء يشمل كل ما يذكرنا بالخارج وراء النافذة. ان هذا الغامض هو لعبتنا التي نجيدها ولا ندري لماذا هي لعبة أرواح الأطفال الخالدين، اذ كثيراً ما تلتقط الأسطورة جوهرا ضائعا في المعقول.

سيكون المساء منذ اليوم حيادياً، فقد عرفت ان كآبته (سيّابية)، وسيكون مصير أشياء كثيرة أن تكون حيادية مثل المطر نفسه والشجر والبحر، وهذا الأرخبيل من المفقودات دائمة الحضور.

ومع ذلك... فلا بد من حماية أيها الأصدقاء اليتامى..

ليس كافيا أن يرسل (قاسم حداد) مجموعته الجديدة «النهروان» فأتذكر فجأة سلسلة من الأصدقاء الذين أرسلوا للريح مجموعاتهم.. أتذكر «ندماء المرفأ» لأمين صالح، و«النوارس» لعلي الشرقاوي.. و«رياح المواقع» للدميني.. ويصيبني اغراء بأن أعود الى هذه الأبراج المصنوعة من الحصى الدقيق، وخشية أن أجدها مهدمة، فأحتار بين ان اكتب رثاء أو تمجيدا.

لقد صنعنا من هذه اللحظة الدقيقة، لحظة الصراع بين أبدين، وعبثا نحاول ان نشتق بوابة في هذا المدار المغلق، ونستدعي الينا كل الذاكرات.. وكل المأهولات بحطامنا أو حطام غيرنا.. من يكون غيره؟ أو من يستطيع؟

«أنا آخر».. هاجس لفظي آخر، ابتكره ذلك الفرنسي الذي أوغلت طفولته في طرقات موحلة باتجاه كتب الرحالة الى الشرق والأمريكيتين، أي باتجاه كآبات من ذلك النوع الذي انتبهتُ اليه لتوي. لست آخر، ولا أستطيع ذلك... لأنني أول من يلقى القبض عليّ متلبساً باستعارة ارجوان قصيدة، أو خريف رواية أو حجر أغنية. الى هذه الدرجة يمكن ان يكون النقد مبرراً كافياً لليأس.. وماذا لو لم نكن الا غيرنا فعلاً؟ ولا يساعدنا أطفال الابراج الا في هذه المهمة السخيفة؟

ان القصة اليابانية مغرية بالرحيل دوما اليها، والعودة دوماً اليها مثل اغراء ذلك الفن الصيني الذي كان الرسام يمارسه ليسافر يوماً في قماشة لوحته بلا عودة، ومثل تلك الرواية الهندية عن أصل قداسة المسرح، حين قام الممثلون باعادة تمثيل مشهد هزيمة القردة ـ الشياطين، فهاجم هؤلاء المسرح واستولوا عليه وطردوا كل الممثلين، وعندئذ جاءت الحماية من (أندرا)، فوقف مدافعاً عن المسرح والمسرحية، فدفع بالقردة خارجاً، ورفع علمه على مسرح الخلق مجددا، كل شيء يغرينا باتخاذ فكرة عن أنفسنا وعن العالم من حولنا، نحن المصنوعين من هذه اللحظة لحظة الصراع بين أبدين.

لا بد من حماية اذن... حتى ولو جاءت من كلمات ناقد هو ليس (أندرا) بالتأكيد، وليس قاصاً أو ممثلاً يعيد رواية الخلق خشية أن يحرف القردة نصها الأصلي.

أيها الأصدقاء.. فلنفتح اذن كتاب الرغبات. هكذا تتحدث هذه الكتابات المهلكة، أو الرهان الذي لا أجد ما أشبّهه به غير رهان أرواح الأطفال وهم يعيدون مرة بعد مرة بناء أبراجهم في العاصفة. ولا أحد

بناء الأبراج هو الاستفزاز وليس بناء الأنفاق

يتجو، سواء ذلك الذي يتخفى بريش الأسطورة، ام ذلك الذي يتحول الى سيل من الكلمات لا تستطيع ان تمسكه بين أصابعك. لا أحد ينجو من الزمن الذي يعمل ضده.

قبل أن يندثر القصاص الشعبي كان قد وزع نفسه في ذاكرة الملايين، ولكن حتى هذه الملايين تعرضت للأبادة، ولم تعد تجد وقتا لترميم الذاكرة. ونحن المصنوعون من هذه اللحظة، نحاول مجدّداً تأسيس ذاكرة جديدة عن هذه الحكاية بالضبط: حكاية اجتثاث الثقافة من منابتها تماماً، وبدقة، كأنما يقوم بذلك (حاسوب) قد حسب حسابا لكل احتمال. حتى احتمالاتكم أيها الأصدقاء رغم شذوذها عن المألوف وعدم اندراجها في منظومة أو لغة يستطيع اكتشافها هذا (الحاسوب) اللامرئي.

إنكم تجعلون حياتكم مختلفة.. ربما للحظات أو سويعات، وتطمحون الى ان يتبنى قارىء ما هذا النمط أو هذا الهاجس. ولكن ألن تخونوه عند انعطافة ما، حين يلتفت فلا يجدكم؟ أم أن طموحكم مختلف لا يتعدى هذا التعبير عن الرغبة والغياب؟!

ولماذا تكون الغيبوبة هي الأقرب الى كتابتكم؟ وليس هذه التفاصيل المهلكة كهلاك سحابة بركان (فيزوف) التي تقترب؟ إن موقفكم ليس هو موقف ذلك الجندي الحارس الذي أدنى من طرف خوذته ليرى بوضوح، بل موقف ذلك الهارب في الصحراء بعد ان دخل السوق يوما فأرعبه البشر، ففر الى صحرائه. (أبو بشر الحافي) أتذكره كأني قرأت قصيدة «عبد الصبور» بالأمس، ولا أشك أنكم تتذكرونه جميعاً.

اننا نختلف عن أطفال القصة اليابانية في أننا أقل خلوداً وفي أننا بذاكرة. وحين تجتمع الذاكرة والطفولة معا لا تبدو الأبراج الصغيرة أبراجاً حقاً، فقد تكون أنفاقا أو دهاليز أو مساكن نمل. لا تحظى باهتمام الأرواح الشريرة. تذكروا أن بناء البرج هو الاستفزاز بحد ذاته، وليس بناء الانفاق.

وكم مرة يجب أن نستيقظ فجأة لنجد أن (حبيباتنا) لسن فعلا حبيباتنا رغم أنهن مقيدات في مجموعاتنا الشعرية؟ وكم مرة يجب أن نستيقظ فجأة لنجد ان كلمة (وطن) لا تستطيع ان تغادر القاموس ولا هذا الجذر الثلاثي؟ وكم مرة يجب ان نستيقظ لنقول... اما بعد... فقد نسينا او اخطأنا.. وها نحن الى حياتنا اليومية عائدون؟ صديقنا «مريد برغوثي» اكتشف متأخراً ان للشعر وقتاً هو غير وقت السياسي والاجتماعي، أو ان بامكان الطفل الاسطوري ـ الشاعر بناء أبراج على مهل.. وببطء... بدون خشية من زمن أو أرواح شريرة؟

لسنا مخيرين بعد.. بين ان نكتب أو نموت. وهذا هو الفرق بين حالة الكتابة الغائبة وغيب الكتابة. وحين يسعدني طموحكم الى استحداث مطلق للكتابة، أظل اتذكر ان كآبتي كانت من صنع جملة غير مفيدة من جمل «السياب».

حسنا... ليكن للكتابة مطلقها... أو هذا هو ما يخيل الي هدف «نهروان» قاسم حداد، و«مرفأ» أمين صالح، ... ولكن لماذا؟، أليَنسينا هذه الحمم المصهورة التي يقذفها البركان؟ وهذه السحابة السوداء، والرماد المطري القادم؟ إنني أفضل بالطبع ان أدني من خوذتي، على أن أدني من جلبابي وأفر هارباً. فسيكون هناك متسع من الوقت للهذيان في عصور أخرى مضت أو في عصور مقبلة. ولكن الحاضر لا يتسع لمثل هذا الهذيان. وما كان الحاضر ـ سواى كان في الماضي او المستقبل ـ مستعدا للهذيان.

سيظل هذا الصراع قائماً، والزمن عدوا لا يمكن تدجينه، وحتى في اللحظات التي هدأ فيها البركان، كان يُشاهد دائما انسان ما يلوح ويختفي بين شعاب الجبل، يضع اذنه على الصخر هنا، ويلصق جبهته بالتراب هناك، صاغيا يستمع الى نبض الأرض. □



ظاهرة ارتفاع أسعار الكتب

عبد الله بصمجي
فنان من سورية









آراء

المدينة التقليدية في مواجهة عصر حديث

هشام عجي

■ في الماضي كانت المدينة أشبه ببيت كبير، فهي رغم «عموميتها» تمنح ساكنيها شيئاً من الشعور «بالخصوصية» و «الحميمية». أين أصبح هذا الشعور اليوم بعد أن «هاجم» العلم الحديث سكونية المجتمع القديم؟

عالم اليوم يختلف، بلا ريب، عند عالم القرن الماضي، بل عن عالم الثلاثينات والاربعينات، وحتى الخمسينات من هذا القرن. وعالم الأمس لم يكن أكثر من مجموعة «حُجر مغلقة» على ذاتها، مع بعض قنوات الاتصال مع الخارج. وكان التمايز الحاد من طبيعة الأشياء. وكانت «الخصوصيات» أكثر عمقاً وتجذراً من أن تمحوها طبيعة العصر وطبيعة الاتصال والتواصل في ذلك العصر.

وابتداء منذ ما بعد منتصف القرن الحالي تحول العلم الى مجموعة حقائق دخلت في تفاصيل حياة الأفراد والجماعات، في العالم أجمع، بشكل لم تعرفه كل الحقب السابقة. حيث بدأ يهاجم «قلاع» الخصوصية الحصينة، والحجر المغلقة، ويفتت التمايز. وابتدأت مرحلة من «عالمية» الانسان. فمنتجات التقنية الحديثة التي دخلت البيوت الترابية وبيوت التنك في الأرياف وضواحي المدن، كما دخلت البيوت الحديثة والفيلات الفخمة في المدن وغيرها، وفي أصقاع العالم الأربع، ساهمت في خلق انسان «جديد» نسبيا أكثر قدرة على الاحساس «بالشراكة» الانسانية وزوال الجدران العالية للحجر المغلقة.

هذا التحول النوعي في نظرة الانسان لنفسه وللآخر كان له معادله الموضوعي على صعيد تصوره لمنزله ولمدينته. ومهد لقبول نموذج جديد من العمران، خصوصاً في ظل توفر شروطه المادية، أي التقنيات الحديثة التي لم يكن بمقدور أي مجتمع تجاهلها، ولا تجاهل سرعة الانجاز التي يمكن تحقيقها بواسطتها. في وقت كانت السرعة ضرورية لاسكان أعداد متزايدة من البشر.

اذن المدينة، بما هي وحدة حياة، تأثرت وتتأثر بالتطورات التي أدى إليها العلم من تغيير في بنية الانسان وفي قيمه، الى التغيير في أدواته ووسائله.

ولكن يجب ألا نظن ان تلك «المدينة العالمية» هي فقط نتاج لانتشار العلم والتكنولوجيا وقيمهما عبر العالم، بل لا بد من ملاحظة ان هناك سعياً حثيثاً لفرض نموذج حياة - نموذج عمران على العالم أجمع. هذا النموذج هو نموذج غربي وأميركي تحديداً. والهدف هو إلغاء الثقافات الخصوصية للشعوب، او الحد قدر الامكان من تأثيرها على الأجيال الجديدة، لضمان إضعاف المقاومة التي يمكن ان تبديها تلك الشعوب في وجه سيطرة أميركية محكمة اكثر فأكثر على تفكيرها ومقدراتها.

ومن هنا ترتفع دعوى «الخصوصية والتمايز» كدعوة للحفاظ على الثروات الوطنية والوعي الى مخاطر السيطرة العلمية للقوى الكبرى تحت شعار عالمية الانسان.

وإذن فان التأكيد على هوية المدينة العربية هو شيء أهم من مجرد تقليد نتاج الحضارة العربية الغابرة ونسخه. بل هو استلهام لروح هذا النتاج الحضاري من أجل هدف سام، وهو صيانة مستقبل الأمة ومقدراتها من الانجراف في تيار العالمية وفي تيار الحداثة المزورة.

لا يعني هذا، بطبيعة الحال، أكثر أو أقل من التعامل بموضوعية مع التيارات الوافدة وبدون عقد نقص او استعلاء، وبما ينسجم تماما ومعطيات البيئة الثقافية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية.

هنا يصبح مشروعاً السؤال كيف يمكن للمدينة العربية أن تحافظ على هويتها المميزة والمتصلة، حكماً، بالتراث المعماري والثقافي والاجتماعي. وأن تكون مدينة عصرية بكل ما في الكلمة من معنى، في الوقت نفسه؟

قد لا تكون الاجابة عن هذا السؤال سهلة فعلا، كما يمكن ان يبدو للبعض، وهي ليست سهلة حقاً. فالمسألة ليست مسألة تجميع أشكال من الماضي، ورصفها بطريقة جديدة أو تطعيمها بملامح من العصر.

ان السؤال ينحلّ هنا الى سؤال آخر: كيف يمكن للعربي أن يكون عربياً ومعاصراً في آن معاً، وألا يجمع بين العنصرين جمعاً فسيفسائياً. بل أن يصل الى تركيب عضوي حي بذاته لنموذج الانسان العربي الذي يتحكم بحاضره ومستقبله، ويتمكن من الاتجاه نحو هذا الأخير بخطى مدروسة وعلمية. وهذه هي الحداثة والمعاصرة حقاً، وفي كل زمان ومكان.

وعندما يتمكن العربي من السيطرة على واقعه، والتحكم باتجاهات مستقبله، فلن يخاف من التفاعل مع الثقافات الأخرى، في الغرب وغير الغرب. لن يخاف من ضياع خصوصيته التي لن تكون، حينذاك، «صنماً» نجلبه من الماضي - كما تجري لها الدعاية اليوم - ونأخذ بتقليده ومحاكاته. لأن هذا، أيضاً، استلاب للماضي مساوٍ في جوهره للاستلاب للغرب. بل ان الخصوصية ستكون تعبيراً عن روح الأمة القوية والواثقة من نفسها، وهذه الخصوصية ليست شكلاً خارجياً ثابتاً، بل هي جوهر حي يكتسب كل يوم ملامح جديدة تغني القديم دون ان تلغيه.

وفيما يندب البعض الخصوصية التي «تتساقط» تحت ضربات الجديد كل يوم، يندب الآخرون «العصر» الذي يوغل في الابتعاد الى الأمام، تاركاً المعجبين والمستنكرين والذاهلين وراءه، لأنه عصر علم وعمل في جوهره.

ان الخصوصية التي تنهزم اليوم، في أكثر من موقع، ليست تماماً خصوصيتنا نحن، أو ربما لن تكون خصوصيتنا في المستقبل، وأقول ربما. انها بالضبط خصوصية أسلافنا الذين أبدعوها مطابقة لروحهم وشخصيتهم، ومعبرة عنها، ومنسجمة مع طريقة حياتهم. لا شك اننا سنحمل، في المستقبل، بعضا من ملامحها وروحها، ولكنها لن تكون قالباً لصنم نعبده وننسخ عنه باستمرار. لأن الانسان نفسه كائن متغير ومتطور في جوهره تبعاً لتطور حاجاته ومعطيات حياته.

كذلك فإن «المعاصرة» التي يدعوننا إليها ليست «معاصرتنا» نحن. لا يمكن ان نكون معاصرين بمجرد نقل آخر الابتكارات من الغرب. بل نكون معاصرين، فقط، عندما نتمكن من ان نبدع نحن ما يمكننا من السيطرة على واقعنا والتحكم بمسارات مستقبلنا، كما أسلفنا القول.

اننا نعيش اليوم ثقافة هجينة مشوهة. لا هي «بالتراثية»، ولا هي «بالمعاصرة».

انها ثقافة الأسطورة والخرافة والانشاء والقبلية بدل ثقافة العقل والعلم والتحليل والمجتمع، كما يقول هشام شرابي. وتكن مدينتنا صورة عنا. ونتيجة لتأثيرات مختلفة تعصف بها، كما تعصف بنا. والمشكلة ليست فقط مشكلة «مدينة عربية». بل هي مشكلة «مدينة عربية» ناشئة عن مشكلة مجتمع عربي. فهل يمكن ان نصل الى مدينة عربية معاصرة قبل أن نصل الى انسان عربي معاصر، الى مجتمع عربي معاصر؟.. ذلك هو السؤال. □

أفضل طريقة للقضاء على لصوص الأدب!

معـالي عبد الحميد حمودة

■ لا جدال في أن قضية أدعياء الكتابة ولصوص الأدب وأصحاب السرقات الأدبية، يجب أن تحظى باستمرارية الاهتمام بها منا جميعاً، فهي قضية باتت جد خطيرة، وامتد خطرها ليلحق الضرر بعملية نشر العلم والثقافة والمعرفة بكل أطرافها.

والمسألة اكتملت تماماً الآن من قبل أصحاب السرقات الأدبية، فقد كانوا يغيرون ويبدلون في الكتب ودواوين الشعر والقصص والروايات المطبوعة، ثم تحولوا الى تبديل العناوين والأسماء في المقالات والدراسات والأبحاث وغير ذلك، ويرسلون ذلك كله الى المجلات ويختمون خطاباتهم المرفقة مع الانتاج المسروق بأن هذا الانتاج خاص بمجلة كذا ولم يرسل الى غيرها من المجلات.

وقد طرح كثير من الكتّاب والنقاد عدة حلول لمكافحة السرقات الأدبية، وعرضت اقتراحات عديدة، ووضعت بعض المجلات الشروط في محاولة للحد من تلك السرقات، ولكن يصعب جداً السيطرة تماماً على هذه السرقات وأصحابها.

وهنا نطرح حلاً قد يبدو للبعض أنه ضرب من ضروب المستحيل، أو قد يظن البعض أنه لون من ألوان المزاح. وهذا الحل بعيد عن الاستحالة، ففي الامكان تنفيذه، وهو بعيد عن المزاح، فالمزاح لا يليق عندما نتناول قضية خطيرة تهددنا جميعاً كتاباً ومجلات وناشرين.

الحل هو صدور مجلة عربية لتتبع السرقات الأدبية.

وعلى الفور سوف تخرج الأسئلة التقليدية المعروفة عند التفكير في اصدار مجلة: من أين رأس مالها، وما هي مصادر استمرارها وتمويلها، وخطتها العامة، والعقبات الموجودة في طريق اصدارها وغير ذلك؟

وفيما يلي تصورنا الكامل لهذه المجلة:

لا شك أن هناك عشرات المجلات في عالمنا العربي ستكون أول من يلبي هذا الطلب أو تحقيق هذا الحلم عن طريق المساهمة بنصيب محترم في رأس مال تلك المجلة المخصصة لتتبع السرقات الأدبية، فالمجلات العربية الرصينة لن تبخل مطلقا في مساعدة هذه المجلة المرتقبة، وهذا يحقق أهم الأهداف لتلك المجلات نفسها، وهو المحافظة على الانتاج الأدبي لأصحابه وعدم سرقته، والمحافظة على المستوى الرفيع للانتاج الأدبي للمجلات نفسها، والتوقف نهائيا عن منح مكافآت لأدعياء الكتابة وأصحاب السرقات الأدبية.

ان جامعة الدول العربية والمنظمات الثقافية التابعة لها، والهيئات والمراكز الأدبية الثقافية العلمية والمحلية، ووزارات الثقافة والاعلام العربية، وغير ذلك. كل هذه الجهات لن تتوانى لحظة في تقديم الدعم المادي والأدبي والمعنوي للمجلة المرتقبة، كما أن هناك من أثرياء الأمة العربية من يهتم بالأدب والثقافة، لا بالخيول والحفلات الأسطورية، ولديه الاستعداد والرغبة العارمة في المشاركة في رأس مال المجلة المرتقبة.

أما مصادر استمرار وتمويل المجلة، فتلك متروكة لجهاز المجلة الصحفي والاداري، وهي ليست بمعضلة من المعضلات.

أما خطة العمل وتنفيذها، ففي تصورنا تكون كما يلي:

تشكيل جهاز صحفي وإداري مثقف واعٍ رفيع المستوى للاضطلاع بتلك المهمة الجليلة على ان يكون هذا الجهاز متفرغ تماماً لعمله هذا.

اعداد بنك معلومات للمجلة المرتقبة تتم تغذيته بكافة المعلومات والبيانات عن الأدباء والكتاب العرب المعروفين، وغير المعروفين، وعن نتاجهم العلمي والأدبي سواء بتجميع هذه المعلومات من الكتاب أنفسهم أو من المجلات التي تنشر لهم، على أن يتم استخدام التقنية العلمية الحديثة في اعداد بنك المعلومات سالف الذكر.

تجميع كل المجلات الدورية والشهرية والأسبوعية والصحف العربية، ومعلومات كاملة عن الكتب وتخزينها كلها بطريق الحاسب الآلي في بنك المعلومات.

اقامة قنوات اتصال مستمرة (لا تتوقف لأي سبب من الأسباب) مع المجلات العربية والمجلة المرتقبة لتتبع السرقات الأدبية، وكذا اقامة قنوات اتصال مع الناشرين (المحترمين) لتحقيق الهدف نفسه.

الاتصال بالجامعات ومراكز البحث العلمي وبنوك المعلومات الكبيرة في وطننا العربي والتنسيق معها بهذا الخصوص.

فتح صفحات المجلة للقراء والكتّاب الذين سيقومون بإمداد المجلة بالسرقات الأدبية المختلفة، شرط ان من يقوم بالابلاغ عن سرقة أدبية سواء اكانت موضوعاً أم دراسة أم مقالاً أم قصة أم رواية أم ديوان شعراً وكتاباً، ان يوثق (اتهامه) توثيقا علميا بأن يرسل معلومات كاملة عن السرقة الأدبية، وان يرسل صوراً ضوئية للانتاج المسروق موثقاً به عنوان المجلة أو الصحيفة ورقم عددها وتاريخه واسم الكتاب وعنوان غلافه، واسم الناش او الجهة التي تولت طبعه الخ... وذلك تحديدا للمسؤولية وتوثيقاً للاتهام، والبعد بالطبع عن ظلم بعض الكتاب والمؤلفين.

بالاضافة الى المجلة ـ ولتكن مثلا شهرية ـ يتم اصدار قائمة سوداء كل ثلاثة أشهر عن لصوص الأدب والسرقات الأدبية، وتوزع تلك القائمة على كل المجلات العربية في الوطن العربي، ويتم نشر تلك القائمة السوداء في توقيت محدد، كما تتضمن القائمة السوداء أسماء بعض الناشرين غير المحترمين الذين (لعبوا) كثيراً في (لعبة الطبع والنشر) غير الأمينة وحققوا من جراء ذلك ثراء فاحشاً.

أما منح المكافآت لكتّاب المجلة والقراء (من غير جهازها الصحفي) فهو أمر وارد ومتروك تقديره وتحديده بالطبع لجهاز المجلة.

أما العقبات المتوقع وجودها في طريق اصدار تلك المجلةوبيعها وتوزيعها في جميع الدول العربية، ففي رأينا لن يكون هناك ثمة عقبات جوهرية، فالمجلة لن تتدخل في شؤون الدول العربية، ولن تهاجم نظمها الحاكمة، ولن تنتقد سلوك حكامها وكبارها، ولن تهدد السلام الاجتماعي ولا الوحدة الوطنية، ولن تعتدي على الدستور والمؤسسات التشريعية والتنفيذية الى غير ذلك مما «نعرفه» جميعاً.

وعندما يتحقق هذا الحل، بل الأمل الممثل في اصدار مجلة عربية لتتبع السرقات الأدبية، فسوف تسقط رؤوس كبيرة، وسوف تختفي أقلام كثيرة، وسنغلق الطريق تماماً باذن الله أمام الطفيليات التي نمت وترعرعت في مناخ لا توجد فيه رقابة محكمة شاملة، وسنتخلص تماما من لصوص الفكر وأصحاب السرقات الأدبية، وسيعود المناخ الأدبي والثقافي والفكري الى وجهه الأصلي: نظافة.. وطهارة.. وعفة.. ورقابة ضمير. وأمانة.

والنظافة والطهارة والعفة ورقابة الضمير والأمانة، أشياء لا يعرفها ولا يمتلكها لصوص الأدب وأصحاب السرقات الأدبية. □

الصرير

الياس العطروني

■ تلك السلالم ملعونة. كل مرة أصعدها اصاب بذلك الألم العاصر في صدري وذراعي. في المرات الثلاث كنت أوصل قارورة غاز الى هناك.

كان نظري قد اتجه مع امتداد يده الى سلالم المبنى القديم المقابل عندما اخترق أذني ذلك الصوت الكريه. نظرت اليه. كان يزيح قارورة الغاز الى الزاوية، وكان الصرير الذي أكره يتقطع بزخات ازعاج مقيت.

كنت طفلا عندما مات أبو جورج بقال الحي. لم يكن فتيا وانما لم أكن أتصور الموت الا زائرا للشيوخ، لكنه مات. وكان فضولي أكبر مني لدرجة أني تبعت الجمع الى المقبرة وشاهدتهم يدخلون الصندوق الخشبي البني اللامع المنحّس وبداخله أبو جورج الى حجرة صغيرة منخفضة السقف جدا، والى حد تصوري ان أبو جورج سيكون منزعجا اذا استفاق.

قال كهل لرفيقه بتأثر: «منذ مدة طويلة لم تفتح الخشخاشة. لم يمت احد من العائلة».

هزّ الآخر رأسه بأسى.

كان الصندوق الخشبي البني يعاند في دخول الحجرة، ويتحايلون عليه بهمة استغربتها في حينه، فقط تخيلت أنهم يستعجلون ادخال ابو جورج الى هناك ولا أدري لماذا.

ظهر الوضع في احتمال من ثلاثة، فإما ان هناك خطأ تقنيا، وإما انه ليس من مكان شاغر، واما إن ابو جورج يرفض الدخول. المهم انه أصبح في الداخل، وقام احدهم بتحريك الباب الحديدي الصغير الصدىء لاغلاقه، وكان ذاك الصرير الذي كرهت ولا أزال.

ثم وقف كاهن يلوح بمبخرة ويردد كلمات مموسقة لم أفهم منها شيئا. وعندما انتهى، وقف الجميع يتصافحون، البعض يمد يده مبتسما والآخر عابسا.

عندما مات جدي كان الأمر مختلفا، فقد وضعوه داخل حفرة عميقة في الأرض، وبدأوا يهيلون التراب عليه بالهمة عينها التي ادخوا بها صندوق ابو جورج كأنهم يستعجلون الخلاص منه. وعندما انتهوا وقفوا يتصافحون، البعض يمد يده مبتسما، والآخر عابسا.

الياس العطروني:
كاتب من لبنان

بقيت متخفيا حتى انصراف الجمع وقيام خادم المقبرة برد الباب الحديدي الخارجي الصدىء لاغلاقه، وكان ذاك الصرير الذي كرهت ولا أزال.

وكما قلت لم يكن الوضع مع ابو جورج مثله مع جدي. وعندما عدت الى المنزل وسألت والدي عن ذلك. صفعني مرتين، مرة لكل دفن، ثم هدأ وحدثني حديثا طويلا كا يبدو مرتبكا خلاله. كل الذي فهمته ان الناس ليسوا نمطا واحدا وان كان الموت نمطا واحدا.

قلت له: «الا تعتقد يا ابو محمود ان المشكلة في صحتك وليست في تلك السلالم؟ لقد أصبحت مسناً على حمل قوارير الغاز الثقيلة والصعود بها الى الطوابق العليا».

أزعجتني ابتسامته الهازئة: «مسناً؟! لقد توفي والدي وهو فوق المائة. كما قلت لك تلك السلالم ملعونة. انها واقفة كجدار».

«ـ ألم تستشر طبيبا؟».

«ـ بلى أخذني المعلم سهيل الى احدهم، فوصف لي دواء ابتلع حبة منه كل صباح، وآخر أضع منه حبة تحت لساني اذاك احسست بذاك الألم. لكنه لم يلزمني الا في المرتين التاليتين. تلك السلالم ملعونة. في كل مرة هي السبب. القنينة في جيبي. لا تزال ملأى».

(كنت وحيدا وكانت جبهته تشبه جبهة والدي الذي رحل باكرا، ومنذ زمن بعيد.. وذاك الصرير)

«ـ أتشرب القهوة؟».

«ـ ممنوعة ولكن معك لا بأس، فأنت ابن حلال. تعلم اولادنا ليكونوا افضل منا».

عندما جلس على الكرسي في زاوية المطبخ، قرب قارورة الغاز التي أحضرها، أحسست في زفرته مدى التعب الذي يسكن جسده.

«ـ اولادك.. لا اعرف منهم سوى سلمى، كانت تلميذتي العام الفائت. هذه السنة لم اشاهدها في المدرسة».

«ـ انها وحيدتي، هي في المنزل تساعد امها، صبية يا أخي وأمها مريضة. الشهادة الابتدائية كافية. لا أعرف لماذا يعلمون البنات، ما دمن سيتزوجن وينجبن ويربين».

لم يكن وضعه يسمح بحوار مجهول المدة والحرارة وربما وضعي، فسكت.

«ـ قهوة دايمة».

وقفت امام الباب الخارجي اشاهده هابطا السلالم بقارورة الغاز الفارغة. كنت متأكدا من ان المشهد أفضل مما لو شاهدته صاعدا بها ملأى.

الله يستر. لم أكن أبدا بمثل هذا التعب. قال لنفسه وهو يجر رجليه المتمسكتين بالأرض وهو في طريق عودته إلى المنزل.

شدّ حيلك يا ابو محمود. المسافة قصيرة دقائق وتصل. نقل خمسين قارورة غاز في نهار واحد ليس أمراً مريحا. غدا تكون مثل الحصان. حتى المعلم سهيل أشفق عليك. كانت الشفقة ظاهرة في عينيه، لكنه ترك دفع اجرة اليوم للغد.

رجلاه تزدادان ثقلا مع كل خطو تقربه من المنزل، ووخزة خفيفة في أعلى الصدر كأنها الرنة الأولى لجهاز انذار يعقبه خطب.

خطوة اخرى، ابتدأ الألم يغطي صدره انطلاقا من وسط دائرة، وهو وسط صدره.

لم يعرف، وهو يدخل المنزل، لماذا تأمل بتمعن خشب الباب المتآكل. وعندما ارتمى في سريره، كانت الأم والابنة كل من جانب، والجزع فوق الجميع وعرقه ينزف بغزارة.

«ـ تعب أنا يا ام محمود».

أيقنت المرأة ان الحالة جادة.

«ـ ضع حبة من الدواء تحت لسانك».

«ـ لقد وضعت آخر حبة منذ يومين».

«ـ تقول إنك لم تستعمله الا مرتين».

كانت نظرته عتابا مكثفا.

«ـ اعطني نقودا لتذهب سلمى الى الصيدلية القريبة».

«ـ لم يدفع لي المعلم سهيل اجرة اليوم».

«ـ حسنا تقول سلمى للصيدلي إننا ندفع غدا».

«ـ جربت ذلك المرة الماضية»

فلم يتكلم، وأشار بسبابته الى يافطة صغيرة تعني انه لا دين لأحد.

«ـ لتذهب سلمى الى المعلم سهيل وتجلب النقود، ثم الدواء».

هز رأسه، ومسح عرقه.

رمحت باتجاه منزل المعلم سهيل غير آبهة لعري ثوبها الذي اخذته وأخذتها المفاجآة. ولعبارات أبناء الأزقة تصيب سمعها برشقات مسمومة.

عندما بات الدواء في يدها ازدادت سرعتها.

عندما دخلت المنزل كان نشيج امها أنينا مكتوما. وكان ابو محمود هادئا جدا، وليس بحاجة الى شيء.

طفح المنزل بشرا وارتأى وضعه في الغرفة الداخلية. وعندما ردّ احدهم الباب الفاصل بين الغرفتين، أصدر صريرا شبيها بانزلاق قارورة غاز على بلاط مطبخ، وبرّد بابين حديديين صدئين: احدهما في خشخاشة ابو جورج، والثاني في مقبرة جدي. □

جبران في ذاكرة آخر معاصريه

هـنـري زغيب

■ بابه كان مفتوحاً، لا قلبه.
وبقي لغزاً بعيداً حتى إلى أقرب الناس منه وإليه.
إلا تلك التي فتح هو قلبه لها، وفتحت قلبها له، وبقيت حياته معها سر الأسرار، حتى انفتحَت رسائله إليها (٣٢٥ رسالة) ورسائلها إليه (٢٩٠ رسالة) ودفاتر مذكراتها اليومية (٤٧ دفتراً) ودفاتر مذكراتها الحميمة (٢٧ دفتراً)، وجميعها لدى مكتبة المخطوطات النادرة في جامعة نورث كارولاينا، حيث «هي» أودعتها، وحيث تسنى لتوفيق الصايغ أن يطّلع على بعضها فيلقي «أضواء جديدة» عليه، وتسنى لفرجينيا الحلو أن تطّلع عليها جميعها وتنشر قسماً كبيراً منها في «النبي الحبيب»، حتى كانت لنا أنوار كاشفة على هذا اللغز الذي اسمه جبران، وملاكه الحارس التي ملأت حياته وانخسفت عن الظهور في حياته: ماري هاسكل، هذه التي لم ينشر كلمة واحدة بالانكليزية، من «المجنون» حتى «حديقة النبي» الذي صدر بعد غيابه، إلا بعدما مرت على قلمها وعينيها.

هذا الغامض كصمت الليل، عرف كيف يهيّىء، وهو حي، خلوده بعد مماته، ويستمر لغزاً. بل كأنه كان دائماً يعمل على تهيئة موته، وحياته بعد موته.

وهو نجح: ها هو اليوم يخرج كل يوم من بوابة موته، ليطل على العالم بوجه جديد، بكشف جديد، بضوء جديد يضاف الى ما تم تسليطه عليه من أضواء.

فكيف يكون مات ذات يوم، هذا الذي ما زال يتنقل كل يوم على شفاهنا وأقلامنا، ويشغل كل يوم آلاف القراء والباحثين في غير واحدة من لغات العالم، ويزود كل يوم عمال المطابع بإعادة طبع مؤلفاته حتى لا يكادوا يفرغون من كتاب ليبدأوا بآخر فلا يبلغون الأخير حتى يكون نفد الأول؟

في بسكنتا، ذاك اليوم العاصف المثلج من شباط (فبراير) ١٩٨٨، كنت آخر المنصرفين من مأتم كبيرنا ميخائيل نعيمة في الشخروب بعدما ودعناه الوداع الأخير، مسجى في البيت الذي كتب فيه معظم مؤلفاته.

يومها، ألقيتُ على تابوته نظرة أخيرة، ومعها ودعتُ آخر حبة من العنقود المبارك الذي تكوكبت حبّاته بجبران وحوله. وقلت: «اليوم غاب آخر رفاقه».

لكنني يومها لم أكن أعرف أنني سأفاجأ، يا أمدّ الله في عمره، بمن ينتظرني في أميركا ليكون هو، فعلاً، آخر الرفاق الأحياء.

حين قرأتُ كتاب خليل جبران النحات البوسطني: «خليل جبران - حياته وعالمه» الذي أصدره وزوجته جين عام ١٩٧٤ في ٤٤٢ صفحة (بالانكليزية) من الحجم الموسوعي الكبير (وهو أفضل بيوغرافيا على الإطلاق صدرت وستصدر عن عبقرينا الخالد، ومن لم يقرأها لا يمكن أن يبلغ سيرة جبران وعالمه)، ورد ذكر أندرو غريب (بفتح الغين وكسر الراء) بشكل لافت.

وحين قرأتُ كتاب غريغوري أورفيليا وشريف الموسى «أوراق الدالية - أنطولوجيا مئة عام لشعراء عرب عاشوا وكتبوا في أميركا» عن منشورات جامعة يوتا الأميركية عام ١٩٨٨ («الناقد» - العدد ١٣ - تموز ١٩٨٩ - ص ٥٧ الى ٦١)، ورد أن أندرو غريب كان أول من ترجم مطالع جبران العربية الى الانكليزية، وآخر من ترجم له على حياته.

ولم يمرّ في بالي أنني سأقابل يوماً هذا الرجل، آخر ذاكرة حيّة عن جبران. حتى حملتني المفاجأة إليه في شيكوبي - ماساشوستس حيث يمضي شيخوخته.

وكان صديقي الدكتور عدنان حيدر، دليلي إليه، أخبرني انه في الثانية والتسعين. لذلك كنت أتصور لقاء لنا حول عجوز قد لا تسعفه الذاكرة إلا بشتات مبعثر. سوى أنني، حين دخلتُ منزله واستقبلني بهذه القامة السنديانية، وهذا الصوت الأجش الحامل عوافي صخورنا المباركة في لبنان، أيقنتُ أنني، بأربعيني، سأستمد عافية من تسعينه.

ولماذا أتكلم، وأنا جئت أصغي إليه؟

- «أنا من مواليد عيتا الفخار عام ١٩٨٩. التحقتُ فيها بالمدرسة الروسية (وهي كانت ذات فروع كثيرة في قرى لبنان، منها الفرع الذي درس فيه ميخائيل نعيمة في بسكنتا). لكن أبي، هرباً من ويلات الحرب، جاء وأشقاؤه عام ١٩١١ إلى هنا، إلى سبرينغفيلد (ماساشوستس)، وسرعان ما استدعاني لألتحق به فأعينه في تجارته. وهكذا جئتُ عام ١٩١٣ إلى «شيكوبي فولز» فالتحقت نهاراً بمدرسة سانت مايكل، ورحت أساعد أبي وأعمامي في محلاتهم حتى ١٩١٦ حين انقسمت المحلات وتوزع الأشقاء. وأسس أبي محلاً كبيراً في نيو آمبتون. بقيت أعاونه فيه، وأتردد على مكتبة ضخمة قريبة منه. صاحبها خبير أخذ يطلعني على نفائس الكتب فتولدت عندي حاسة جديدة للكتب النادرة الى جانب حبي المطالعة والكتابة. حتى كان عام ١٩٢٠ حين التحقتُ بالجندية وتطوعت عام ١٩٢١ في أوكلاهوما، من حيث تم تسريحي بعد عام، حاملاً جنسية

امريكية لم تكلفني يومها سوى ١٦ سنتاً بدل طوابع بريدية.

وإذا طلبوني مجدداً الى الخدمة العسكرية، خدمت في البحرية الأميركية من ١٩٢١ الى ١٩٢٣، وطلبت تسريحي بحجة العودة الى لبنان لضرورات عائلية، ثم انصرفتُ الى أعمالي في ذاك المحل التجاري، وبدأت من يومها أشتري الكتب الثمينة والنادرة وأتاجر بها. وعام ١٩٣٤، قررت العودة الى لبنان في زيارة الى الأهل لستة أشهر، واذا بالستة أشهر تتمطى ٤٠ سنة متواصلة، عملت خلالها في عبتا الفخار، قريتي، في الأراضي والاهتمام بالزراعة ومعاشرة الكتب والكتاب. وعام ١٩٧٤ جئت الى أمريكا في زيارة كنت مقرراً ألا تدوم إلا ستة أشهر، لكن هذه الستة أشهر عادت فتمطّت الى ١٦ سنة، بسبب الحرب التي ما تزال تستعر، وننتظر نهايتها (!!!) لأعود الى قريتي أبوس ترابها وأنام».

وأخاف ان يسترسل به وبي الحنين الى الوطن، فأقاطعه:

ـ كيف كانت هالة جبران قبل ان تعرفه؟

ـ عظيمة. كانت عظيمة. حين وصلتُ الى أمريكا كانت شهرته امتدت الى كل أفق. وكنا نتلقف كتاباته من «مرآة الغرب» (لنجيب دياب) و«الفنون» (لنسيب عريضة)، و«السائح» (لعبد المسيح حداد)، وجريدة «النسر». كان معروفاً جداً ومحبوباً جداً، وموضع اعتزاز الجالية كلها بالانتساب إليه. كان جديداً بمواضيعه وأسلوبه. وكانت صحف بيروت عهدئذ تتلقف كل ما ينشره هنا فتعيد نشره هناك، مع ما كانت كتاباته أحياناً تثير في بيروت من ردود فعل سلبية خاصة في صفوف المتزمتين من رجال الدين. وكان له في أثناء الحرب العالمية الأولى تأثير كبير على أبناء الجاليتين اللبنانية والسورية، لما قام به من نشاطات لنصرة الأهالي هناك. وكان أمين الريحاني علماً كبيراً في تلك الأيام، وذا تأثير قوي على الجالية، وصاحب إسهامات، كما جبران، في الدفاع عن أهالينا هناك. كان الريحاني وجبران أول من كتبا الشعر المنثور وقصيدة النثر في العربية. لكن الريحاني لم يواصل مسيرته الشعرية تلك، فتفرغ للسياسة والفلسفة والرحلات وكثرة التنقل، فيما التزم جبران في مكانه وثابر على الكتابة بأسلوبه الحديث المجدد.

ـ وما كان الدافع لتعرفك الى جبران؟

ـ كانت كتاباته شديدة التأثير بي وشديدة القرب من ميولي وأحلامي. الى أن كان عام ١٩٢٦، حين قرأت له قطعة «وعظتني نفسي» في «مرآة الغرب» فأعجبتني وترجمتها الى الانكليزية، ونشرتها في جريدة «سبرينغفيلد ريبابليكان» مع مقال عن جبران. ثم أرسلت الترجمة إلى صديقي ميخائيل نعيمة في نيويورك وكان مكتبه في إدارة «السائح»، فأجابني برسالة رضى وتهنئة مرفقة بقصيدتين انكليزيتين للنشر. بعدها بفترة قليلة، دعاني نعيمة الى الغداء، وعرّفني بنسيب عريضة الذي لمستُ لديه، منذ ذاك اللقاء، تعلقه الكبير بجبران ووفاءه المطلق له.

وعام ١٩٢٨، صدرت لجبران في «مرآة الغرب» مقطوعة «أيها الليل»، فترجمتها الى الانكليزية وأرسلتها مجدداً الى نعيمة الذي أطلع جبران عليها، ثم كتب إليّ يقول: «جبران أحب ترجمتك وسألني عنك فأخبرته أنك لبناني وتحب كتاباته وتنقلها الى الانكليزية، فقال: «إن فرعه في ترجمتي قريب جداً من الأصل بل يفوقه أحياناً»، وطلب أن يتعرف اليك». وبعد نحو شهر من ذلك نزلت الى نيويورك، فتوجهت بعد الظهر الى مكتب «السائح» (٢١ ركتور ستريت في أسفل مانهاتن) لأجد نعيمة في نقاش حاد على التلفون مع جبران حول كتابه «يسوع ابن الانسان» الصادر حديثاً. ويبدو أن نعيمة كان يكتب مقالاً عن الكتاب، ويناقش جبران حول ما جاء فيه. وكان موضوع النقاش حول «موعظة الجبل». كان نعيمة يقول:

ـ أفهم أن تتصرف بكلام الناس الذين جعلتهم يتكلمون على يسوع كما تريد، لكنني لا أفهم كيف تتصرف بموعظة الجبل التي لا تستطيع ان تغير فيها حرفاً وهي وردت هكذا من فم يسوع.

طبعاً لم أكن أفهم ما كانت أجوبة جبران، لكنني من اعتراضات نعيمة كنت أفهم أن الرجل عارف ما كتب، ومؤمن بما قال، وواثق من أن الذي جاء في كتابه غير قابل للجدال، بدليل ان نعيمة أنهى النقاش بدون أن يقطف نتيجة لأسئلته. ثم قال لجبران إنني لديه، فسأله جبران أن أذهب إليه فوراً. وهكذا كان، بالصابواي الى الشارع العاشر غرباً، الرقم ٥١، حيث استقبلني جبران بثياب الرسم. كان بابه مفتوحاً (كما دائماً في ما بعد)، وكان وحده. أذكر اللحظة كأنها الآن، وأنا أمام الرجل: كان شاحباً، أنيق المظهر وسط بعثرة في الستوديو (وكان يدعوه «الصومعة») وموقدة حتيارة في الوسط تلتهي برمادها العتيق. سألني عني، عن أحوالي، عن عائلتي، عن تفاصيل كثيرة. كان حنوناً في أسئلته، وحانياً في إصغائه، كأن أمري يهمه جداً. وفهمت في ما بعد انه كان هكذا كثير الاهتمام بمواطنيه اللبنانيين، كأنه هو المسؤول عنهم وعن همومهم. وشعرتُ ان استئناسه بي وبترجماتي له، يعود في جزء منه الى كوني لبنانياً. ثم سألني أن أقرأ له ما ترجمت له. أصغى بصمت واسع وتأثر شديد. وفي قصيدته «الشهرة»، في بيته الأخير: «فلم أجد على الرمل سوى جهلي»، أعجبه أن أترجم كلمة «الجهل» بـ «العمى»، وقال لي: «هذا بالضبط ما كنت أريد قوله، وأنت ترجمت فكري لا كلمتي. أنا سعيد بترجمتك». ثم قام فأهداني نسخة من كتابه الجديد «يسوع ابن الانسان» وكتب لي عليه إهداء بالعربية. وقبل أن أنصرف، حرص أن يسألني عن هالته في الجالية، ووقع كتاباته في أهلها، وماذا يقولون عنه وعنها. كان حريصاً جداً على رأي الناس فيه. وبقي حرصه هذا يتردد في جميع الزيارات التي قمت بها إليه وهي تعددت بعد ذاك كثيراً. وفي إحدى زياراتي، وأنا كما قلت لك أهتم بالكتب النادرة والنفيسة، أهديته كتاباً قيّماً جداً، فيه رسوم وأشعار فارسية قديمة أعرف أنه يقدرها، فشكرني بعمق بالغ، وأهداني نسخة من طبعة جديدة كانت صادرة حديثاً لـ «النبي».

ـ كيف يمكنك أن تستحضره الآن بذاكرتك؟

ـ يحب الانزواء وعدم الخروج، دائماً على حزن وشوق الى العيش في الطبيعة. كان واعياً حجمه السائر الى العالمية، مما جعل لديه لا تكبراً أو غروراً، بل إشاحة عن كل تفصيل آخر لا يخدم تلك المسيرة الى الشهرة. ومن دلائل انزوائه لانصرافه التام الى العمل والانتاج، انه طلب عدم إدراج رقم تلفونه في دليل الهاتف حتى لا يكون عرضة لإضاعة الوقت. (رقمه كان: 9549 Chelsea).

وكان دائماً لائق الهندام في أيّ وقت أجيئه، وكلما نزلت الى نيويورك كنتُ أزوره بدون موعد، ودائماً كنت أجد بابه مفتوحاً، فلم يكن عليّ إلا أن أدق وأدخل. ودوماً يستقبلني بذاك الصوت الأجش، وذاك الترحيب اللبناني، فيقوم الى زاوية الستوديو ويحضر القهوة الشرقية ونجلس ونتحدث بالانكليزية واللبنانية، وكانت لا تزال في لهجته اللكنة الشمالية البشراوية. وكان يدخن بشكل مخيف فلا تسقط سيجارة من يده حتى يشعلها بأخرى. وأناقته دليل مزاجه اذ كان يحب الجمال في كل شيء، وكثيراً ما كان يحدثني عن الجمال. مشيته متزنة وهادئة. لم أجده يوماً عصبياً أو متوتراً. وخارج الستوديو، كان يمشي دائماً مع عصاه. كانت تلك دُرجةً في ذلك الزمان.

ـ متى وكيف كان لك أن تلتقيه خارج جلساتكما الهادئة في الستوديو؟

ـ مرة واحدة، خلال الاحتفال التكريمي الذي أقيم له عشية يوم مولده، ودعا إليه أعضاء «الرابطة القلمية» في يوبيل خمسة وعشرين عاماً على حياته الأدبية. كان ذلك مساء الخامس من حزيران ١٩٢٩، حلال حفل عشاء كبير في فندق «ماك آلبين» ـ نيويورك. وكان نعيمة أرسل اليّ بطاقة دعوة، فوافيته الى نيويورك، وذهبنا قبل الاحتفال بنحو ساعتين في سيارة واحدة: نعيمة، نسيب عريضة، وأنا. ووجدنا جبران هناك وصل

◁

كيف مات هذا الذي ما زال يتنقل كل يوم على شفاهنا وأقلامنا؟

قبلنا، وهو يذرع القاعة الكبرى بخطواته وعصاه. رحب بي، ودعاني الى مساعدته لتوقيع كتاب «السنابل» الذي كانت «الرابطة القلمية» أصدرته خصيصاً لهذه المناسبة، جامعةً فيه مقتطفات من كتاباته، فانتحينا جانباً، جبران وأنا، وأخذت أفتح له الكتاب على الصفحة الأولى، وهو يكتب عليها: «مع محبتي ـ جبران خليل جبران»، وبقينا هكذا حتى مهر توقيعه على الأربعمئة نسخة جميعاً من الكتاب، وهو هادىء عميق أنيق الخط والهندام والقيافة. وحفلت القاعة بنحو أربعمئة شخص من المدعوين بين شعراء ورسامين ومحامين ورجال أعمال من وجهاء الجالية والأميركيين، وتوالى فيها على الكلام ١٨ خطيباً، بينهم ميخائيل نعيمة ووليم كاتسفليس وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب وندرة حداد وايليا أبو ماضي وفيليب حتي. وفي نهاية الاحتفال، ارتقى جبران المنصة ليلقي كلمة الشكر، فما كاد يبدأ بالعربية شاكراً ثم بالانكليزية، حتى اختنقت في حلقه الكلمات، وارتجفت شفتاه وانهمرت دموعه، فأخلى المنبر شاهقاً من شدة التأثر.

ومما أذكره عن ذاك اليوبيل أيضاً، أن مراسل الـ «نيويورك تايمز» طلب حديثاً عاجلاً من جبران في آخر الاحتفال سائلاً إياه عن انطباعاته، ثم سأله إذا كان يوافق على «المادة ١٨» (وكانت يومها موضوع جدال كبير لأنها مادة من الدستور الاميركي تمنع بموجبها بيع الخمور والمسكرات والمشروبات الروحية وكان الكثيرون من المدمنين على السكر والشرب يعارضونها) فكان جواب جبران فوراً: «نعم، أوافق عليها».

وبعد نحو شهر ونصف من ذاك اليوبيل، وفي أثناء زيارتي له يوم ١٥ تموز (يوليو) ١٩٢٩، طلبتُ منه إذا كان راضياً عن عملي (وهو لم يكن أبداً يناقشني في كلمة من ترجماتي لشعره) ان يعطيني إذناً خطياً بترجمة آثاره العربية الى الانكليزية. ولم يتردد أبداً، بل قام الى طاولته وكتب لي إذناً ووقّعه. ورحت أنشر ترجماتي لكتاباته العربية في «سبرينغفيلد ريبابليكان» (ماساشوستس)، و «غولدن بوك ماغازين» (نيويورك). وذات مرة أرسلت الى هذه الأخيرة ترجمتي لقصيدة «الأرض» فطلبوا أن ينشروا ترجمتي مع الأصل العربي، حتى إذا أرسلتُ لهم النص بالعربية عن «السائح»، نشروا صورة لها مقلوبة لأن أحداً منهم لم يكن يعرف العربية، مما أحزن جبران لكنه تفهم الأمر ولم يغضب، لشدة ما كان سموحاً ومنشغلاً دائماً بغامض آخر كأنه لم يأت بعد، وهو ينتظره.

كان دائما منشغلا بغامض لم يأت بعد وهو ينتظره

ـ ماذا تتذكر من زياراتك الأخيرة له، وهل كان المرض يرسم على وجهه خطوط النهاية؟

ـ في زيارتي قبل الأخيرة وصلتُ الى الستوديو فبادرني: «أنظر يا أندرو ماذا فعل بي إخوتي وأحبائي في الرابطة القلمية». وأراني عدداً من جريدة «السائح» وفيها قصيدة جديدة له (هي آخر ما كتب بالعربية) بعنوان: «الصوفي»، وقد ظهرت في الجريدة بدون اسمه في نهايتها. وطيّبتُ خاطره مؤكداً ان هذه هفوة عامل المطبعة ولا دخل لعبد المسيح فيها ولا قصد من أحد رفاقه في الأمر. فبقي على هدوئه وأجابني: «أحبّ أن أفكر هكذا، ولا أشك بهم هؤلاء الأحبة». كان سموحاً وكأنما كان دائماً مأخوذاً بما هو أهم. وفي العدد التالي من «السائح»، صدر تصحيح في صدر الصفحة الأولى جاء فيه: «ان قصيدة «الصوفي» التي صدرت في العدد الماضي بدون ذكر اسم الشاعر، هي لنابغتنا جبران خليل جبران».

وكنتُ في تلك الزيارة، وعدتُه أن أترجمها الى الانكليزية، وأن أطلعه على جميع الأعمال العربية التي كنت قد أنجزت ترجمتها له. فرحب بالفكرة، واتفقنا على أن أزوره في ٢٠ آذار. ولم أكن أدري أن تلك ستكون زيارتي الأخيرة له.

يومها، كنتُ في طريقي إليه، فسمعتُ صوتاً يناديني في أحد شوارع مانهاتن المكتظة. التفت فإذا بي أرى سلوم مكرزل، وكان صديقي. سألني فأجبته أنني في طريقي الى جبران، وفي جعبتي ترجمة قصيدة جديدة له «الصوفي» هي آخر ما كتب بالعربية وسأنشرها في «غولدن بوك ماغازين» في نيويورك. فأصرّ أن يأخذها هو وينشرها في مجلته «ذي سيريان وورلد» («العالم السوري») وهكذا كان.

ثم أكملتُ طريقي عند جبران. وكانت جلسة لنا طويلة جداً، لم يتكلم خلالها أبداً، بل أخذ يصغي الى ترجمتي قصائده الى الانكليزية وهو لا يعلق. وحين انتهيت، كان تعليقه الوحيد: «سأسعى الى ناشر يصدر لك هذا الكتاب. إن عملك قريب جداً من روحي. أنت ترجمت روحي ولم تترجم جسد الكلمات»، وقام الى طاولته فأتى بنسخة من كتابه الذي كان صدر في ذاك الأسبوع بالذات «آلهة الأرض» وكتب لي إهداء وقدمه اليّ، ووعدني بأن يهديني واحداً من رسومه. ولاحظت على وجهه شحوباً غير عاديّ، فسألته اذا كان يشعر بأي ألم أو انزعاج أو مرض، لكنه أشاح عن الجواب ببسمة ذات غصص كثير، ونفى كل وجع فيه وسألني سؤاله المعتاد عن رأي الناس في الجالية بكتاباته، وكان جوابي على حجم انتظاره وفضوله لمعرفة مدى شهرته الواسعة. عندما قال لي بصوت عميق:

ـ أقول لك يا أندرو ما لم أقله لأحد بعد: كل هذه الشهرة لي هنا وفي العالم العربي، لم تأتني بمردود قرش واحد من كل ما نشرته بين مقالات وكتب. ولا قرش واحد من حقوق نشر أو طبع. ينشرون لي ولا أعرف، ينقلون مقالاتي وكتاباتي ولا يستأذنون، ويستفيدون من مؤلفاتي بالعربية ولا يرسلون إليّ بقرش واحد. وما إلا حين بدأت أنشر بالانكليزية حتى بات يأتيني مردود من مقالاتي وقصائدي في الصحف والمجلات، ومن كتبي المنشورة عند كنوف. ولولا مبيع رسومي ولوحاتي لكنتُ الآن في عوز.

وتنهّد ثم غرق في صمت طويل.

وفهمتُ عندها منه، لماذا بات لا يهتم بصدور آثاره، في العربية وتذكرت ما قاله لي ميخائيل نعيمة من أنه سأل يوماً جبران رأيه في ترجمات الأرشمندريت أنطونيوس بشير الى العربية لمؤلفاته الانكليزية فأجاب جبران: «ليكتب ما يشاء يا ميشا، فكيفما كتب، ستكون روحي فيه».

وقبل أن أغادر جبران في تلك المسوية الحزينة من آذار (مارس)، بادرني:

ـ سأفاتح كنوف بأمر نشر ترجماتك لي في كتاب. عد اليّ بالمخطوطة في آخر أيلول (سبتمبر)، وهو موسم النشر، فأكون كلّمت النشر بالأمر.

وودّعته منصرفاً، وأنا منشغل على شحوبه ووهن مشيته.

بعد ثلاثة أسابيع، كنت خارجاً من المقهى في سبرينغفيلد، ظهر السبت ١١ نيسان (ابريل) ١٩٣١، فاذا ببائع الصحف ينادي: «طبعة إضافية... طبعة إضافية لآخر خبر». فتقدمت منه وابتعت نسخة من «نيويورك تايمز» فاذا على صفحتها الأولى من تلك «الطبعة الإضافية» نبأ وفاة جبران. وكان لموته وقع مأساوي هائل على الجالية اللبنانية.

ـ وماذا عن كتابك بعدها؟

حملتُ المخطوطة الى كنوف بنفسي، فبادرني: «عليك أن تراجع بربارة يونغ. هي اليوم الوكيلة على آثاره، ومنفذة وصيته». عندها اجتمعت بها للمرة الأولى (والأخيرة)، وكان ذلك في «صومعة» جبران حيث كانت هي وابنتها. فاذا بها امرأة طويلة على بدانة، قوية الشخصية، وكنتُ أعرف أنها نفعية في تعاملها مع جبران منذ التقته عام ١٩٢٣ لدى صدور «النبي» وعرضت عليه أن تكون سكرتيرته.

وقد اشترطت عليّ للسماح بالطبع أن تكتب هي مقدمة الكتاب. قلت لها إن ميخائيل نعيمة طلب أن يكتب المقدمة، فرفضت بحدّة وقسوة وقالت: «إذن لن يصدر الكتاب، ولن أسمح لك بنشره». قلت لها إنني أصدره عند أي ناشر آخر، بما أنني أحمل تفويضاً خطياً من جبران، وأريتها التفويض، فقالت: «هذا يتيح لك الترجمة لا النشر. أنا الموكلة بالنشر وأنا أعطي الإذن الأخير». فوقعت في حيرة من أمري، وكان نعيمة عندها عاد

الى لبنان، وأنا على أهبة العودة الى لبنان كذلك، فلم يعُد أمامي إلا القبول. وهكذا كان، فصدر الكتاب عام ١٩٣٤ بمقدمة منها، وبعض تعديلات أجرتْها على بعض القصائد (خاصة قصيدة «أيها الليل»)، ساكبة عليها بعض النثرية، ومخففة من شطحات جبران الشاعرية بالعربية في ترجمتي لها بالانكليزية. وعدت الى لبنان فكان كنوف يرسل اليّ حقوق الترجمة مرتين كل عام (في أول كانون الثاني (يناير) وأول تموز (يوليو)) بمعدل أربعة آلاف دولار سنوياً وهو رقم بقي يردني سنوات طويلة مع تكرار طبعات الكتاب وهو اليوم في طبعته الثالثة والثلاثين (صدرت قبل أشهر) وبات من مجموعة جبران الكلاسيكية، يباع مع سائر كتبه الواسعة الانتشار بشكل مذهل.

وحين عدت الى لبنان أخبرت نعيمة بالأمر، فلم يعلّق، لكنني فهمت منه أن برباره يونغ كانت على خلاف معه، وهو يعتبرها المسؤولة عن اختفاء وصية جبران الأولى التي ذكر فيها أنه خصص مبالغ لأصدقائه في «الرابطة» (ويبدو أنه كان يساعدهم مادياً بشكل شخصي فردي، ويدعم مؤسساتهم الصحفية بشكل دوري، وهذا ما يفسر تشتتهم بعد وفاته، وتوقف مجلاتهم وصحفهم، وبلوغ الأمر بينهم حد الخلافات الشخصية)، ولم يظهر بعد وفاته الا الوصية المؤرخة في ١٩٣٠/٣/٣٠ وليس فيها أثر مما كان قاله جبران لرفاقه في «الرابطة». وقد يكون لبرباره يونغ، بشخصيتها المتسلطة، ضلع في نص الوصية الجديدة. وهي بلغت من النفور أنها لم تستدع نعيمة الى المستشفى، وجبران يحتضر، إلا مكرهة اذ اتصلت به بواسطة سلوم مكرزل بعدما كان جبران دخل في الاحتضار الأخير فلم يبلغ منه نعيمة إلا «غر. غر. غر..» كما ورد في كتابه (ص ١٧، ٢٠، ٢١). وهو أيضاً بلغ من النفور أنه لم يذكرها بالأسم في كل كتابه. وبعد غياب جبران، «رابطت» في الستوديو متحججة بالخوف عليه من السرقة، وأخذت تطبع نسخاً من لوحاته وتبيعها في معارض متفرقة باسم جبران، وبحجة تمويل مشاريع لطبع آثاره.

ـ وماذا عن صديقك نعيمة بعد غياب جبران؟ وما رأيك في الضجة التي أثيرت ضده عند صدور كتابه عن جبران؟

ـ عدت الى لبنان عام ١٩٣٤ وكان نعيمة سبقني إليه قبل سنتين. وكنت أزوره مراراً في الشخروب، ويردد دائماً عليّ بأنه في كتابه نزع هالة التضخيم التي لحقت بصديقه جبران. ومرة، خلال إحدى جلساتي معه في الشخروب، قال لي: «لو كتبتُ عن حسنات جبران فقط، لا أكون موضوعياً ولا أخدم جبران، لأن الناس سيعتبرونني مداحاً ولا يقبضون كتابتي على محمل العلم. لذا كتبتُ عن بعض سيئاته البشرية، ومنها انه كان في آخر حياته يكثر من الشرب، لتخفيف آلامه المبرحة، وهذا ما أثار حفيظة كل الناس لأنني بحت به. إنما سيكون للناس أن يغربلوا بين سيئات جبران وحسناته، وهم حتماً سيحفظون حسناته وهي كثيرة». وقد يكون نعيمة وقع في مبالغات أو مغالطات في كتابه، لأنه لم يكن مطلعاً على كل حياة جبران في شبابه وحميمياته لأن جبران كان متستراً عليها جداً، ولم يستقِ نعيمة معلوماته التي كان يجهلها عن جبران، إلا من مصدر واحد: ماري هاسكل، التي بعد وفاة جبران بعشرة أيام، اجتمعت بنعيمة صباح ٢١ نيسان (ابريل) ١٩٣١ طوال أربع ساعات في فندق «سبّا» قرب محطة القطار «غراند سنترال ستايشن» ولخصت له كل حياة جبران المبكرة في بوسطن وبعض حياتها معه.

وقد كان لي أن أتابع مناظرة جرت بين نعيمة وأمين الريحاني على صفحات جريدة «لسان الحال» في بيروت، إذ لام الريحاني نعيمة على ما ورد في كتابه، واتهمه بالطعن بصديقه جبران، فأجاب نعيمة كاتباً للريحاني: «أنا صديقه أكثر منك. ومتى أنتَ كنتَ صديق جبران؟ ما زلنا جميعنا نذكر كيف خلال أحد الاجتماعات في نيويورك، سحب عليك جبران العصا لأنك كنت متأرجح المواقف بين لبنانية وعربية ومما سبب لك نفوراً بين جميع أعضاء الرابطة وحتى في صفوف الجالية». عندها ردّ الريحاني بجوابه العنيف المشهور: «حادثة نيويورك أوردها نعيمة مشوهة، فهو كالجمل الأعور لا يرى إلا من ناحية واحدة».

لن ينكشف السر ولن يقال كل مكنون

وكذلك كانت نقمة على نعيمة في نيويورك من نسيب عريضة (وكنتُ أحسه أقرب الناس الى جبران) ومن رشيد أيوب وعبد المسيح حداد. لكن الأعنف كان الريحاني، الذي كنت أزوره في الفريكة، وكنت شديد الإعجاب به منذ تعرفت إليه في مساجلة شهيرة جرت عام ١٩٣٠ في ماساشوستس بينه وبين انكليزي ويهودي، فجال بينهما وخرج مفحماً أياهما بحجته العربية القوية المدعمة بالمنطق والفكر. وفي رأيي ان الريحاني، ولو اختلف مع جبران في آخر حياته حول أمور سياسية ووطنية، بقي نبيلاً في وفائه لصديقه جبران، وهذا الأخير كان يكنّ له احتراماً شديداً، لدرجة أنه امتنع عن النشر في «الهدى» رغم شهرتها واتساع قرائها، تضامُناً مع صديقه الريحاني الذي كان على خلاف مع صاحبها نعوم مكرزل.

ـ هل تعتقد ان عودة نعيمة الى لبنان ذات علاقة مباشرة بغياب جبران؟

ـ نعم. قلت لك ان جبران كان يساعد رفاقه جميعهم ويدعمهم، وكان لهم مظلة في نيويورك. لذلك تفرقوا بعد وفاته، كأنما انكشفت رؤوسهم. وعام ١٩٧٤ زرت نعيمة مودّعاً وسألته إذا كان يفكر بالعودة الى أميركا ليحقق شهرته كما في الشرق، فأجابني:

ـ هلق بعد يا أندرو؟ بأيام اللولو ما هلّلولو...

ـ أخيراً: وأنتَ مترجم جبران الى الانكليزية، كيف تجد ترجمات جبران الى العربية لما كتبه بالانكليزية؟ وتحديداً: «النبي»؟

ـ جواب جبران على سؤال نعيمة حول ترجمات الأرشمندريت بشير، لا أزيد عليه. فكيفما ترجموه الى العربية، ستبقى روحه وتبقى بصماته واضحة ومميزة. أما «النبي»، فترجمة بشير نقلت منه الروح بدون اهتمام لشكل اللغة، وترجمة نعيمة غاصت على الفكر ففقدت سلاسة جبران في تعبيره البسيط المدهش، وترجمة ثروت عكاشة لم تبلغ عمق الخيال الجبراني. لذلك أرى ان أفضل ترجمات «النبي» وأشدها التصاقاً بروح جبران وبساطة لغته على عمقها، تبقى ترجمة يوسف الخال.

سبع ساعات من مطر الذكريات.

تعب القلم في يدي، ولم تتعب الكلمات في فم هذا الفتى التسعيني.

تراه قال كل الذكريات؟

واذا بلى، وهو (أمد الله بعمره) آخر معاصري جبران الأحياء، هل فعلاً تكون هذه آخر «الأضواء الجديدة» على جبران؟

حين قبل أسابيع زرتُ مكتبة المخطوطات النادرة في جامعة نورث كارولاينا، شعرت بقشعريرة غريبة وأنا أقلب بين يديّ النسخ الأصلية لرسائل جبران الى ماري هاسكل، وغير مرة كدتُ أشمُّ بصماته عليها وهي التي لمسها بأصابعه الشاعرة.

وحين صافحني أندرو غَرِيب بتلك اليد الكأنها شلح سنديان، شعرتُ بقشعريرة أنني ألمس اليد التي كم صافحت جبران قبل ستين عاماً.

وأخرج، يلاحقني طيف بعيد يبتسم أن: «بعد... بعد... مضت ستون سنة، وستمضي ستون أخرى، ولن ينكشف كل السر، ولن يقال كل مكنون».

وأعرف هذا، لأنني أعرف ان ذاك الغامض بقي، وسيبقى، لغزاً بعيداً حتى عن أقرب الناس منه وإليه، فكيف الآن، ولم يبق من عنقود الرفاق والذكريات غير حبة واحدة؟

وكيف يكون مات ذات يوم، هذا الذي ما زال حديثنا كل يوم؟

وكيف نبلغ سره، وهو عميق عميق كما لحظة الحب الممنوع في رحم امرأة عاشقة؟ ◻





تحفة اللبيب من عجائب السيد «الرقيب»

جليل العطية

■ منذ اثنين وعشرين عاما، أقسمت ان لا اكتب في السياسة! كنت أيامئذ اكتب عموداً يومياً ساخراً في جريدة يومية عربية بأحد الأقطار العربية، أعالج فيه مختلف الشؤون العامة، بحدة الشباب وجرأته اللامتناهية.

كان العمود عنيفاً، فحقق نجاحاً كبيراً للجريدة، ولي ايضاً.. وعندما فجعنا بنكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ فُرضت الرقابة المشدّدة على الصحف لحجج واهية.. وتعرض (عمودي) الى (عدوان أثيم) من قبل رقابة المطبوعات، امتد مقص الرقيب إليه.. فلا يكاد يمرّ يوم الا ويشمل بطرف منه الحذف والتشويه.. لكنه من ناحية أخرى زاد من شعبية الجريدة، وبالتالي شعبية عبد الله.. الصالح..

كان العمود يتقلص حسب مزاج الرقيب.. مرة يبرز النصف الأعلى منه، ومرة لا يجد القارىء فيه الا توقيعي المستعار. تنبه المسؤولون الى (دسيّ) المتعمد، فقرر المسؤول الرسمي منع ظهور (البياض) الذي يفضح قمع الرقيب لحرية الرأي، وتعرض صاحب الجريدة الى ضغوط كبيرة لصرفي من العمل، غير انه رفض بإباء كل الضغوط، معتزاً بي ككاتب له جمهوره.

فكرت بهجوم «مضاد» لمعاكسة الرقابة والرقيب فنشرت في زاويتي انني تذكرت بيتا من الشعر العربي القديم، لكنني نسيت اسم الشاعر، ورجوت القراء تذكيري بقائله، أما البيت فهو:

من راقب الناس مات غما
وفاز باللذة الجسورُ

البيت لسلم الخاسر، قيل انه لقب بالخاسر لأنه ورث من أبيه مصحفا فباعه، واشترى بثمنه طنبوراً!

كان التعريض بالرقابة، ومن يقف وراءها مكشوفاً.. قامت ثائرة العاملين في جهاز الرقابة، فقرروا الاضراب عن العمل! تدخل المسؤول الذي كان لا يعرف الكثير، ولا القليل عن شؤون مؤسسته، قبل ان يتسلم منصبه الخطير هذا، فقد كان قبل ذلك مسؤولا عن مصنع للخياطة!.. تدخل الرجل لحل المشكلة معي بشكل لبق يدل على طيبته، وسذاجته..

استدعاني الى مكتبه، واشهد أنه كلمني بكل لطف، وحاول إقناعي الانصراف الى العمل (المطبخي) في الجريدة، أي امتنع عن الكتابة..

وفجأة سألني:

ـ أتكتب الشعر؟

ـ للاسف، لا..

ـ الرواية؟

فكرت قليلا بينما كنت انطلع الى صلعته التي كانت تتلألأ تحت الاضواء، ورددت عليه بصوت هادىء:

ـ سأجرب هذا الفن!

سر الرجل كثير، وخرجت من مكتبه بعد ان تعهدت له بالتحول الى الكتابة الادبية.. وفي اليوم التالي نشرت بيانا بتوقيعي، خلاصته انني قررت اعتزال السياسة، والتفرغ للكتابة للاطفال.

في اليوم اللاحق نشرت رواية قصيرة، مسلسلة فكرتها أن مدينة قديمة دهمها طاعون، أدى الى وفاة كل رجالها باستثناء رجل أصلع واحد فقررت نساء المدينة اختيار هذا الرجل الوحيد، الأصلع والياً عليهن، لأنهن لا يملكن سواه..

كان عنوان الرواية هو «الأصلع»، وقد أثار نشرها ضجة، لما تحمله من احتجاج، ورموز واضحة.. أوقف الرقباء اضرابهم متسلين بالرواية التي نشرت على حلقات، مكتوبة باسلوب مبسط، ساخر.

وفي يوم ظهور الحلقة الأخيرة التي تحمل عقدة الرواية او حبكتها، اتصل المسؤول بصاحب الجريدة طالبا اشعاري موافقته على ان اترك الكتابة للاطفال، وأعود للكتابة السياسية والاجتماعية !□

ترحب هذه الصفحة بشهادات الكتاب والأدباء وتجاربهم مع الرقابة والرقباء.

إنه لحجر أعمى
موجه الى الذات لا الى المحتل

حاتم الصكر

- ثلاثية أطفال الحجارة
- شعر
- نزار قباني
- منشورات نزار قباني . بيروت . ١٩٨٨

■١ . ثلاثية أطفال الحجارة عنوان الديوان الصغير لنزار قباني يغرينا بتحويره قليلا ليغدو ثلاثية نزار قباني؛ فخطابه هو السائد لا خطاب أطفال الحجارة؛ رغم انه في (مدخل) الديوان يواجه قارئه بالقول ان «هذه القصائد الثلاث، كتبها أطفال الحجارة، بأصابعهم الصغيرة، النحيلة، الدامية. . ولم أكتبها أنا. .» محيلا الى الافتراض القائل بأن النص يكتب نفسه؛ أي ان الخطاب يعبر من خلال المؤلف الى النص دون أن يكون له إلا دور ناقله. فالخطاب ينفذ عبر المؤلف والنص؛ ويشف عن محمولاته التي ليس للمؤلف إلا الوساطة في نقلها مكتوبة على الورق.

ان عناصر الخطاب تأخذ وجودها الحيوي داخل النص في نسق يفلتُ من سيطرة المؤلف وتوجيهه. بل يغدو هذا المؤلف موجهاً يعيد صيغ الخطاب وينتجها مجدداً؛ واقعاً تحت توجيه تلك الصيغ.

وقد التقط نزار قباني فكرة النصوص التي تكتبنا ولا نكتبها فأعلن في المدخل نفسه ان الشاعر يتوهم أحياناً «انه سيد النص الذي يكتبه، في حين ان دوره الحقيقي في عملية الكتابة، لا يتعدى دور الممثل الذي يعيد كلمات الملقن. .».

ولكن: هل كان نزار واقعا تحت توجيه أطفال الحجارة في قصائده الثلاث ام تحت توجيه (خطابه) الذي ما فتىء يعيد انتاجه؟

ان اجابتنا واضحة في مقترح تعديل العنوان. فالثلاثية هي ثلاثية نزار في (واقعة) أطفال الحجارة. وليست ثلاثية أطفال الحجارة في (واقعة) نزار الشعرية.

فمقترحنا بنسبة الثلاثية (أي قصائد الديوان الثلاث) إلى نزار، مدعمٌ بمقولات (المدخل) الذي قدّم به الشاعر قصائده.

ان أطفال الحجارة في هذا المدخل لا يوجهون حجارتهم الى «زجاج البيت الاسرائيلي فقط. . وإنما. . . زجاج القصيدة العربية». كما ان «الحجر الفلسطيني نسف إمارة الشعر من جذورها وصار هو أمير الشعراء بلا منازع».

ولا شك ان هذه المقابلة العدائية الظالمة بين الحجر والشعر، هي انعكاس لمقابلة خاطئة أهم منها هي: الشعر والفعل. فالبحث عن ناتج الفعل (الثوري) في أثر (القول) الشعري لا بد ان يكون لصالح الفعل نظرا لاختلاف أسلوب كل منهما.

ان هذه النتائج ليست إلا ضربا من الاستنتاجات المغلوطة التي تقود إليها المقدمات الخاطئة. فوضع الشعر في كفة ميزان تحتل كفته الثانية قوة الفعل؛ إنما هو عمل غير منطقي ولا بد ان يقود الى أحكام كهذه. ولا غرابة اذن في تخبط الخطاب النزاري بين القول بأن الحجر الفلسطيني كسر زجاج القصيدة العربية ونسف إمارة الشعر؛ وبين القول بأن هذا الحجر نقل الشعر العربي من حال الى حال ومن مرحلة الى مرحلة.

فهل ألغى (فعل) الحجارة (القول) الشعري؟ أم أنه حلّ محله؟

بصيغة أخرى: أكان الحجر مناوئا لنوع من الخطاب الشعري السائد، أم بديلا للشعر خطابا في المواجهة مع المحتل؟

والى أين يتجه الحجر الفلسطيني أولا؟

الى المحتل أم إلينا (نحن) الذين وضعنا نزار في مقابل أطفال الحجارة حتى صارت ثنائية خطابه في المدخل والقصائد هي: نحن وهم. دون ان يخصص ضميرا للمحتلين؛ معيدا إنتاج خطابه المتصف بالمازوشية وتجريح الذات؟

«نحن لسنا في الحقيقة أكثر من ملوك من ورق. .

انها مقابلة عدائية ظالمة بين الحجر والشعر

أما الملوك الحقيقيون فهم هؤلاء الذين كتبوا بمشتقات الدم. . .»

أريد نزار اذن نوعاً واحداً من الكتابة؟ الكتابة بمشتقات الدم حيث لا يغدو للكلمات أكثر من معنى واحد تؤديه عنها المواجهة المسلحة؟

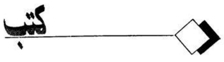
وأي سلاح هذا الذي يحمله الانسان دون ان تدعمه الكلمات؟ بل أي انسان هذا الذي لا يحمل إلا السلاح؛ وأية قضية هي قضيته؟

* * * *

٢ـ ان وضع أطفال الحجارة بمواجهة شعراء العربية قاد الشاعر في (المدخل) الى مغالطات اسلوبية واضحة. كقوله عن الأطفال: انهم «انتهكوا عذرية نصوصنا القديمة فيما يريد القول انهم بينوا بطلانها وزيفها. لكن العبارة أدت خلاف ما ذهب اليه الشاعر فغدا الأطفال منتهكين لعذرية تلك النصوص التي وصفها الشاعر نفسه بالقدم.

كما امتثل الشاعر لخطابه المعهود وثنائيته الخالدة (رجل ـ امرأة) فوصف الأطفال بأنهم «خرجوا على سلطتنا (الأبوية). . وفروا من (بيت الطاعة). .». ونحن نعلم ان (بيت الطاعة) مخصوص شرعا بالمرأة الرافضة معاشرة زوجها دون مبرر؛ ومجيء هذا التعبير هنا ليس إلا اعلانا عن هيمنة عناصر الخطاب النزاري المعهود؛ كترديد مقولة العذرية المنتهكة والرجولة المطعونة. ولا تضاهي هذه المغالطات الاسلوبية الا الشطحات التهويلية التي عرف بها نزار كالقول مثلا: «لقد الغى أطفال الحجارة، إجازات كل الشعراء العرب، وأجبروهم على ان يلبسوا الملابس المرقطة. .» وانهم «نقلوا الشعر العربي الى حداثة من نوع جديد. .»

ان نزار يكشف بهذه الصيغ التعبيرية عن تسلط مفردات خطابه المعاد؛ الذي تحتل توازنات ثنائياته اختلالا فاضحا. فالأطفال الثوار وُضعوا هنا بمواجهة (نوع) من الشعراء تنتجهم مخيلة نزار. ◁



انهم شعراء يتصورون أنفسهم «آلهة تمشي على الورق.. وملوكا لا تغيب الشمس عن قصائدهم..» وهم كتاب يجلسون «وراء مكاتبهم المكيفة الهواء..» ثم يأتي أطفال الحجارة ليطردوهم من هذه المكاتب؛ ويُروهم أنهم ليسوا في الحقيقة أكثر من «ملوك من ورق.. كلماتهم من ورق.. وأحلامهم من ورق.. وقصائدهم من ورق..»

ان نزار يُمعن في معادلته الظالمة فيعيب القصائد لأنها من ورق!! ثم يصنع للشعراء مكاتب مكيفة الهواء ليقتحمها أطفال الحجارة قبل ان يقتحموا مكاتب الاحتلال في المدن العربية المحتلة.

وهذه هي آفة وجهة النظر في قصائد نزار. يتخيل جيلا من العرب أو من شعراء العربية ثم يوجه ناره اليهم معمما ذلك على حالة ومرحلة. واذا كان قراء نزار قد أنكروا من قبل حديثه عن (عرب) غير مخصصين إلا بجنسهم؛ فهم سينكرون دون شك حديثه هذا عن (شعراء) عرب «يتامى.. في حالة غيبوبة» أيقظهم الحجر الفلسطيني من سقوطهم قبل أن يتوجه الى المحتل.

إنه حجر نزار إذن؛ وهي ثلاثيته عن واقعة الحجارة وإلا لما اختار نزار ما اختار. ولما قال:

«لم يكن عندي خيار آخر..
كان عليّ ان اكون معهم..
أو ان أكون ضدّ الشعر..»

فهذا الانحياز في (المدخل) ليس الا تبريراً لإهانة الشعر بأسم الفعل الثوري. فماذا ننتظر ان يقول الشاعر في قصائده بعد ان رأى في (فعل الحجر) أقصى الحداثة؛ وبعد ان سخر من حداثة الفن الشعري «حداثة الغموض، والتغريب، والدهاليز الباطنية»؟

* * *

٣ـ لا تقول القصائد أكثر مما قال المدخل. فاتجاه الحجر صوب الذات أولا. ولا تزال الضمائر منشطرة الى (هم) ـ الأطفال الثوار. و (نا) نحن العرب مواطنين وشعراء.

وليس في القصيدة الأولى (أطفال الحجارة) أية اشارة الى اتجاه آخر للحجر. ليس ثمة ذكر للمحتل. فالفعل الذي يقوم به الأطفال لا يتعدى الى محتل:

«قاوموا (؟)
وانفجروا
واستُشهدوا..»

● ثلاثية أطفال الحجارة. شعر. نزار قباني. ط١. بيروت. منشورات نزار قباني. آذار. ١٩٨٨. ٦٣ صفحة.

● على المستوى الايقاعي، لا تزال قصيدة نزار قباني المكتوبة بالطريقة الحرة (المتعددة التفعيلات والمعتمدة السطر الشعري) توهمنا بشكلها الحر. فيما هي تنتمي الى الشعر التقليدي ان نحن رتبنا أبياتها مجدداً ولاحظنا هيمنة القافية مقولة مثلا:

**حرزونا
من عقدة الخوف فينا..
واطردوا
من رؤوسنا الأفيونا
علمونا..
فن التشبث بالأرض،
ولا تتركوا..
المسيح حزينا..**

**يمكن ترتيبه مجدداً كالآتي:
حررونا من عقدة الخوف فينا/ واطردوا من رؤوسنا الأفيونا/ علمونا فن التشبث بالار../ض ولا تتركوا المسيح حزينا**

● ثنائية الفعل (الحجري) والقول (الشعري) تصل عبر قصائد قباني في حالة نموذجية من الفصام، فإدانة الشعر والشعراء تتم شعريا أي بالقصيدة ذاتها! وهذه احدى المحاصيل الازدواجية في الخطاب النزاري: هي وظيفة الشعراء بواسطة شعرية!

ثم انتقال سريع الى منطقة الذات المجرُحة:

«وبقينا (؟) دبباً قطبيةً
صُفّحت أجسادها ضد الحرارة»

إن الفعل (قاتل) ليس له إلا فاعله: واو الجماعة العائدة على الأطفال. أما الطرف الآخر فلا يتعدى إليه الفعل في قصيدة نزار المشغول بغير ذلك:

«قاتلوا عنا (؟)
إلى أن قُتِلوا
وبقينا في مقاهينا..»

إن قراءة المفعول به المغيّب في هذه القصيدة؛ ترينا انشغال نزار المقصود بالذات الجماعية (نا) التي توزعتها المقاهي والمتاجر والبارات وأسواق المال. ولهذا تنتهي القصيدة بوعد ووعيد: ان يجتاح أطفال الحجارة هذا الجيل المدان بالخيانة.

أما في القصيدة الثانية (الغاضبون) فإن الغضب موجّه الى الذات أيضا: إلينا. والثنائية تنعقد هذه المرة بين المخاطبين (تلاميذ غزة) و (نحن) ضمير الذات الجماعية المتكلمة.

يلعب الشاعر هنا على مفارقة لغوية تكمن في تعليم التلاميذ لمن هم أكبر منا:

«يا تلاميذ غزّة
علّمونا
بعض ما عندكم
فنحن نسينا
علّمونا بان نكون رجالاً
فلدينا الرجال
صاروا عجيناً»

من أين خرج هؤلاء التلاميذ إذن؟
نبت شيطاني لا جذر له؟

هذا مسكوت عنه آخر إضافة الى المفعول الذي يتعدى إليه فعل المقاتلة:

«اضربوا (؟)
اضربوا (؟)
بكل قواكم..»

اضربوا من؟ لا إجابة. والبياض يتآمر على نوايا القراءة ويغرينا باقتراح نوايا مغيبة وراء هذا التغييب.

إنها نوايا تريد الافصاح ـ عبر حذف المفعول (المحتل) ـ عن الرغبة في مقاتلة الذات الجماعية ونفي ميراثها من سلسلة حياة الثوار أنفسهم:

«يا تلاميذ غزة
لا تعودوا
لكتاباتنا.. ولا تقرأونا
نحن اباؤكم
فلا تشبهونا
نحن أصنامكم
فلا تعبدونا..»

الاشارة الوحيدة الى المحتل تأتي من خلال (موسى وسحر موسى والعصر اليهودي..) الذي يرى الشاعر انه وهم لا يدعو الى الخوف. لقد كان تغييب المفعول في فعل القتال مقصودا اذن. لأن الشاعر لا يرى المحتل خطيرا حد مواجهته؛ فهو لا يخيف.

«لا تخافوا موسى
ولا سحر موسى
.. ان هذا العصر اليهودي
وهم
سوف ينهار..»

هنا تعدى الفعل وجاءنا الشاعر بمفعوله. لأنه يدعو أطفال غزة لكي لا يخافوا موسى وسحره والعصر اليهودي. وعليهم اذن ان يخافوا سوى هؤلاء؛ ومن غيرنا أولى بأن يخافوه؟

«.. فخوضوا حروبكم (؟)
واتركونا..»

ولا نجد في القصيدة الثالثة (دكتوراه شرف في كيمياء الحجر) إلا تنويعات لهذه الدعوة؛ ومفردات اخرى لهذا الخطاب.

فالحديث هنا يجري بضمير الغائب العائد على الطفل الفلسطيني. طفل يكتب نصا آخر. بلا لغة مستهلكة.. يثقب القاموس. يعلن موت النحو والصرف وقصائد (نا) العصماء.. يلقي عن كتفيه تركة أهل الكهف.. ويهرب من (سوس الكلمات).

إنه طفل تسأل عنه صحف العالم وهو منشغل بحجارته:

«يقلب شاحنة التاريخ
ويكسر بللور التوراة»

إلا أن هذا الحجر الذي يكسر زجاج التوراة البللوري؛ قد جعله الشاعر يكسر لغة قصائده وعنوان وجوده أيضا. فكيف يستطيع التعبير عن ثورته هذه؟

إن القصيدة الثالثة اكثر القصائد هدوءاً في سياق الخطاب التهويلي لنزار قباني رغم انها لم تسلم من شطب الميراث الروحي لصالح الفعل المادي بمعنى ذلك الفعل المتحقق والملموس بالحواس.

ويستطيع نزار او أي شاعر نزاري الخطاب ان يشطب على الشعر الجديد الذي يتأسس بالحجارة الفلسطينية؛ ما دامت المعادلة ذاتها قائمة؛ المعادلة التي جعل نزار طرفيها: الشعر والفعل. وهذا هو المأزق الحقيقي لقصيدة نزار التي تنفي نفسها عبر نفي الشعر وجدواه ومصداقيته.

إنه لحجر أعمى يضلّ طريقه.. ذلك الحجر الذي يقترحه نزار صوب الذات لا المحتل.

وإنها لصياغة ثانية للخطاب المكرر المعهود في شعر نزار حيث ينفي المادي أي ثراء روحي. وينسخ اليومي غنى التاريخي والخالد في جوهر الأشياء التي تمنح الانسان في هذه الحياة معنى وجوده ومبرر بقائه. □

محاولة أولى لمحو الغبن

عبده وازن

«توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى»

محمود شريح

شركة رياض الريس للكتب والنشر . لندن ١٩٨٩

■ عاش الشاعر توفيق صايغ حياة قصيرة، شبه سرية وغامضة، لكن صاخبة بالأحداث وكأنها عصر بكامله. لم تخل حياته أبدا من التناقضات النافرة والجميلة والتمزقات والخيبات والجروح التي رسخت انتماءه المسيحي الحقيقي الى زمن «الضحية» وأكدت غيابه الصوفي عن العالم وحضوره الشهواني فيه وانخطافه الداخلي وإنحراقه في نعمة الشر وجحيم الجسد. لكن ما ان استقامت حياته ونهضت من بين الأنقاض حتى انتهت بصمتٍ كلي وكأن الشاعر لم يكن. غاب إثر غيبته الأخيرة أكثر من غياب. حل عليه النسيان كاللعنة التي رافقت عمره القصير وجعلته يفتح عينيه جيدا ليرمق النعمة الكامنة في الداخل وليدرك مبدأ الخير المتواري في قلب الشر وعمق الاثم. ولو لم يرثه بعض أصدقائه حين وفاته لكان مات ميتة حقيرة لا يموتها إلا المنفيون حقا والحقيرون البائسون والخائبون. لكن غيابه لم يلبث ان ازداد اكثر فأكثر فلا كتبه أعيد طبعها منذ ان نفدت ولا سيرته الصاخبة توضحت ولا تجربته العميقة والرائدة نالت ما تستحق من قراءة وتحليل. ولولا كتابه «أضواء جديدة على جبران» الذي اعتمدته الجامعات كمرجع بارز في الحقل «الجبراني» لبات الشاعر منسيا تماما ومجهولا ومنفيا منتهى النفي. أما «التعتيم» الذي حل عليه وكاد ان يطمسه وقتا طويلا فلا تزال أسبابه مجهولة وغامضة. وقد عاش حياة حافلة بالتناقضات، حياة مبعثرة كأوراقه وكتبه، أليمة وكئيبة بدأها منفيا وختمها منفيا. فهو سوري وفلسطيني ولبناني وليس لا سوريا ولا فلسطينيا ولا لبنانيا. هو الغريب بامتياز والمنفي بامتياز مات وحيدا في أقصى حالات الغربة والنفي.

توفيق صايغ هو أولا واخيرا ضحية «غبن» كبير فهو لم يستطع ان يتصالح لا مع ذاته كي يحل قضاياه الخاصة ولا مع العالم كي ينسحب منه كليا ولا مع المرأة كي يخرج من خيبة وجودها المستحيل. بل عانى حالة من «سوء الفهم» رافقته طيلة سنوات وجعلته وحيدا، غريبا ومنكفئا على ذاته. فلا العالم كان قادرا على فهمه ولا هو كان قادرا على حسم علاقته بالعالم فظل مترجرجاً ضائعاً بين انتمائين كثيراً ما تنازعاه: رفض الواقع وتجاوزه أو تبديله بحثاً عن واقع غائب أو الاستسلام لاغراءات الواقع الزائف في انتظار معجزة لا تأتي. ولا غرابة ان تبرز في شخصية الشاعر ناحية عبثية لا تبتعد كثيراً عن جوهرها الايماني او المسيحي تحديداً إذ تُرسِّخ الشك في إمكان الخلاص داخل العالم وفي معطيات العالم الزائف نفسه. في أيامه الأخيرة يكتب الشاعر قائلا: «أخباري كالعادة، صخب من الخارج، صحراء من الوحشة في الداخل». غير ان وحشته لا تختلف كثيراً عن وحشة الاصفياء الذين هجروا العالم باكراً وعزلوا انفسهم في انتظار أن تشرق عليهم شمس الخلاص.

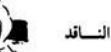
توفيق صايغ غريب بامتياز ومنفي بامتياز وضحية غبن كبير

كان توفيق صايغ متصوفا لكن في غمرة الصخب الكبير الذي يحدثه العالم. والقلق الذي عاناه كان مزدوجاً إذ لم يُفضِ به الى حالة الهدوء أو الاستكانة الروحية بل جعله يواجه عالما مفعماً بالاغراءات والآثام والشرور ودفعه الى المزيد من التناقض والأزدواجية الجميلة. فقد كان صافيا كحصاة النهر، طاهرا كملاك، آثماً مغرقاً في آثام الجسد، شهوانياً مأخوذاً بالمرأة كفكرة وواقع. ولا أدري لماذا تذكرني بعض ملامحه الشخصية بالشاعر «الرجيم» شارل بودلير في قلقه الأبدي وخيبته وتردده بين حالتي النعمة والجحيم، الخير والشر.

وفي غمرة النسيان الكبير و«التعتيم» المقصود ربما والاجحاف الواضح يطل علينا توفيق صايغ عبر سيرته الشخصية كما اعدها وكتبها الشاعر محمود شريح فتتوضح ملامح كثرة من شخصيته وحياته وتجربته كانت لا زالت غامضة ومجهولة تماما. وطالما انتظرنا كتاباً مماثلاً يُلقي ضوءاً ساطعاً على سيرة شاعر رائد ومجدد وعلى حياته الممزوجة بالصخب والصمت، بالابداع والخيبة، بالرجاء واليأس.

يعترف الشاعر محمود شريح أنّه ليس باحثاً في المعنى الأكاديمي والعلمي فهو لم يعرف توفيق صايغ شخصياً وهو لا يصوغ سيرته كنص بيوغرافي يعتمد لعبة السرد وأبعادها بمقدار ما يحاول جمع الوثائق واعتماد الرسائل الشخصية والكتابات التي تركها الشاعر نفسه على هامش نتاجه الابداعي. كما ان الباحث يعترف ايضا بأن السيرة الشخصية لا تكتمل في كتاب اول يقارب السيرة ولا ينجزها خصوصا ان الشاعر نفسه هو الذي يوحد حلقات سيرته اكثير مما يوحدها كاتبها او جامعها او راويها. غير أن شريح يضفي بقلمه مواصفات عميقة الى صورة الشاعر محللا بعض جوانبها كأن يقول عن الشاعر: «شخصية فريدة وطريفة. عالم مغلق يصعب دخوله. شاعر مرهف ومنفي يعاني وحدة داخلية». ويمعن شريح أحيانا في تفصيل صورته الشخصية فندرك أنه كان يكره الحياة الرسمية، لا يدخن ولا يقص شعره الا مرة او مرتين في السنة. وقد أحب المقاهي وروادها مبتعدا عن الأضواء متنعما بحياة بسيطة وبوهيمية متألما بصمت في وحدته وفي صخب حياته.

لم يستطع توفيق صايغ ان يحسم انتماءه نهائياً على الرغم من ميله الشديد الى هويته الفلسطينية فقد ولد في قرية «خربا» جنوبي سورية عام ١٩٢٣ ولم تلبث عائلته ان لجأت الى البصّة في فلسطين إثر اندلاع الثورة في جبل الدروز في ١٩٢٥. ثم انتقلت الى طبرية. نشأ توفيق صايغ نشأة فلسطينية وفتح عينيه على بهاء القدس وأبعادها الروحية وكان منذ صغره يعاني ألماً وشعوراً بالوحدة وانقباضاً داخلياً. ويصفه جبرا ابراهيم جبرا زميله القديم في الكلية العربية في القدس: «فتى رقيق، ضائع، كأنه لا ينتمي الى أولئك الطلبة الكثيرين الصاخبين في الأروقة، يحمل كتاباً ما، دائماً. تذكرته صغيرا ولكن حاداً. مبتسماً ولكن عينيه تتساءلان... كان إيمانه مترعاً حتى في ذلك الوقت بنزعة دينية مسيحية قوية». ولعل نشوء الفتى في جو ديني راسخ في كنف والده الكاهن المتدين وأمه الورعة، جعله ينشغل بأمور الدين وأسئلته المختلفة وقد درس العهد القديم وكتب عنه في العشرين من عمره ووجد فيه «سفراً أدبياً جليلاً» الى كونه كتاباً «روحياً سامياً». غير ان انتماء توفيق صايغ المسيحي لم يجعله متقوقعاً داخل حدود ◁





الدين المرسومة سلفاً ولم يخلق في كيانه أي إحساس بالأضطهاد والاغتراب بل كانت مسيحيته أصيلة وحقيقية وانتماء الى زمن الحرية الممزوجة بالألم والمحبة ونكران الذات. فقد كان مأخوذا بفكرة الصلب وصورة المصلوب وموته وقيامته ولم يكن مسيحياً في المفهوم التقليدي بمقدار ما اختطفته هاوية الجسد وأخذه هاجس الخطيئة. كان مسيحياً لكنْ في حالة الخطيئة، في حالة مَن يعي خطيئته محاولاً التكفير عنها، منتظراً حلول الخلاص متأخراً دوماً في استقباله.

استطاع توفيق صايغ أن يجمع التناقضات في شخصيته الواحدة والمتعددة والعميقة والكثيرة الغنى. فالى طبيعته الايمانية الصافية كان يملك هموماً فلسفية وأسئلة وشكوكاً عديدة وكان صاحب ثقافة واسعة ميزته عن غالب معاصريه، مأخوذاً بالقراءة، مشغوفاً بالمعرفة. ويكفي ان نقرأ ما اختار من جمل وحكم وشذرات جمعها تحت عنوان طريف هو «توفيق صايغ: عن فلان عن فلان ـ شبه سيرة ذاتية» كي ندرك عمق ثقافته ورهافة ذائقته وشمولية قراءاته. وقد قصد العنوان الطريف كي يؤكد أن سيرته إنما تبدأ عبر قراءته التي التهمت الكثير الكثير من وقته. حتى ان يوسف الخال خاطبه حين موته قائلاً: «كنت أراك دائماً مع الكتاب. كان الكتاب طعامك وشرابك. بل غالباً ما استعضت به عن ملازمة الخلان. ووجدتك مرة كئيباً فقلت: «طفت المكتبات اليوم، فلم أجد ما أقرأ». وبلغ من شغفك بالكتاب أنك انصرفت عن تأليفه الا مرغماً وبشق النفس. وكان ذلك خسارة لنا، ولو انه كان ربحاً لك». ولو استعرضنا الأسماء والجمل التي اختارها لأدركنا أيضا أسرار معاناة وخفايا شخصيته وحوافز قلقه. ها هو يقرأ بودلير وأودن وبافيزي وكيركيغور وبوطس وطومسون وفلوبير وكافكا ورامبو وأوغسطينوس وملفيل وبريخت وريلكه وفرلين واليوار وميلر وماياكوفسكي واليوت ودوريل وبيكيت وباوند ومالارميه وأسفار العهد القديم وأسماء لا تحصى. ومن «النثارات» التي اختارها وترجمها: «بعد موتي لن يعثروا بين أوراقي (وهنا يكمن عزائي) على إشارة أو تلميحة واحدة الى ما ملأ حياتي بصورة أساسية، لن يعثروا بين مخلفاتي على الكلمات التي تفسر كل شيء...» (كيركيغور). أو: «لا أعتقد ان هناك انساناً في الوجود كله تشابه مأساته الداخلية مأساتي، غير اني أستطيع ان اتخيل انساناً كهذا. اما ان يرفرف الغراب السري بلا انقطاع فوق رأسه كما يرفرف فوق رأسي، فحتى ان اتخيل هذا لمن المستحيل» (كافكا). أو: «كان التفكير في اني سأفقدها يبعث فيّ تعاسة بالغة. فعوّلت لذا على وضع مؤلَّف عنها، مؤلَّف من شأنه ان يخلدها... لقد أدركت ان الكتاب الذي كنت أخطط له لم يكن أكثر من ضريحٍ ألحدها فيه ـ وألحد ذاك الأنا الذي كان ملكاً لها» (هنري ميلر). أو: «إننا نحب النساء بنسبة غرابتهن في نظرنا» (بودلير). أو: «الصمت هو اللغة الأم» (نورمان براون). أو: «وفي النهاية وجدت فوضى روحي شيئا مقدساً» (رامبو). جمل كثيرة ونثارات تدل بوضوح على هموم توفيق صايغ وهواجسه، على قلقه وحيرته أمام الكتابة، عن إثرته الصمت، عن شواغله الروحية، عن شهوته الحارقة، عن حبه الخائب. جمل نجح الشاعر في اختيارها ليكتب نوعاً من السيرة الشخصية لكن بحسب أقوال الآخرين.

المرأة صلة الوصل بين الانحدار والنهوض

ربما لا تجدر هنا استعادة سيرة توفيق صايغ في تفاصيلها الكثيرة وصخبها وقد وفاها الشاعر محمود شريح حقها في محاولة اولى لجمع خيوطها الواهنة ورتق أجزائها المبعثرة والمشتتة. لكنْ ثمة محطات بارزة ينبغي التوقف عندها بُغية ادراك المزيد من أسرار الشاعر الراحل وفهم تجربته العميقة المتأرجحة بين حالة اللعنة وحالة النعمة. فالمرأة حضرت في حياته وفي شعره حضوراً يكاد يكون طاغياً يماثل حضور بعض القيم الأخرى والمبادىء الثابتة. وقد كانت صلة الوصل بين انحداره ونهوضه، بين سقوطه في الاثم وقيامته، بين موته وخلاصه. بل كانت هي الجحيم والسماء في وقت واحد وقد تمرغ الشاعر كثيرا في شرك الرغبة والشهوة والصفاء والهيام المستحيل.

نساء كثيرات عبرن حياته، ربما أسماء كثيرة لنساءٍ مررن به عابراتٍ حيناً ماكثاتٍ حيناً آخر: سامية، ثريا، جورجيت، أنّي، هيلغارد... وربما كثيرات غيرهن أحببنه او أحبّهنّ في الواقع، في الوهم، عبر المراسلة او عبر الملامسة. تكتب إليه سامية: «توفيق أرجوك ان تعود لنفسك... لماذا اليأس». وتدرك المراهقة الألمانية هيلغارد قنوط توفيق وتبرمه وربما رغبته في الانتحار وتكتب في إحدى رسائلها: «رسالتك الأخيرة كأنها وصلتني من شوبنهاور أو بوذا. توفيق عزيزي ما بك؟ أنت لست متشائما فحسب بل راغب في الموت».

غير ان فتاة تُدعى «كاي» ستصبح امرأة حياته، جحيمه وسماءه وقدره الذي لم يستطع مواجهته والانتصار عليه. لم تكن «كاي» الفتاة الانكليزية امرأة عادية وقد حلت عليه بالصدفة وكالمعجزة بدلت حياته او خربطتها او دمرتها بالأحرى. فاذا هي قصيدة القصائد وكلمة الكلمات والسر الذي يعجز الكلام عن قوله. تعرف الشاعر الى «كاي» في مطلع عام ١٩٥٧، كانت في العشرين من عمرها وقد ناهز هو الرابعة والثلاثين. أحبها ووجد نفسه أسيرها وأدرك مدى سطوتها عليه ولم يلبث ان كتب: «كاي تخيفني. يوماً ما قد تغتالني». لكن حبهما لم يكن سوّياً ولا عادياً، عاصفاً كان ومجنوناً ومتوتراً. يلتقيان ويختلفان ويتحابان وينفصلان ويلتقيان مرة أخرى. لم تعرف علاقتهما الهدوء ولم تستقر يوماً. مزاجه كشاعر شرقيّ يختلف عن مزاجها كامرأة غربية وكذلك همومهما تختلف وتتباعد وشواغلهما اليومية. حين غابت عنه فترة لم يتوان عن احراق رسائلها ظاناً انه ينساها ويمحو آثارها. لكن لم يستطع ان ينساها، فحبه لها كان «الفاجعة الكبرى في حياته» كما يعتبر صديقه رياض الريس. لا يقدر ان يتخلى عنها ولا ان ينسجم معها. كانت الحب ونقيضه، النعمة ونقيضها. وقد خصها بكتاب سماه «القصيدة ك» وهو أحد كتب الحب الجميلة والمأسوية. كان للحب في كيانه وحياته منزلة الشعر وأكثر، منزلة الايمان ربما. فها هو يصرخ: «اللهم اجعل قصائدي حسنة ـ لا لذاتي أو شهرتي أو للأدب ـ بل لها: لأن الوجد الذي أحتفظ به من سنوات حبنا هو هذه القصائد، فاجعلها حريّة بسنوات حبنا». هكذا يبرر الحب وجود الشعر ويمده بالنسغ الداخلي فيلتحق الشعر بالحب ويصبح امتداداً له او قرينه أحياناً. كأن الحب هو ذريعة الشعر اذ يبدو هو الأصل فيما الشعر فرع من فروعه. ولا غرابة ان يصبح هذا الحب ساحقاً ومدمراً الى الالغاء: «حين أبتعد عنك أراك في فراغك وأرى شمسك في ظلامي» يقول الشاعر. وعندما تأخذه الخيبة ويستحيل حبّه يخاطبها: «افتقدك في غيابك وأكثر في حضورك» مدركاً الحجم المأسوي الذي يتخذه الحب الأيل دوما الى غروبه. وفي غمرة الانكسار والانكفاء على الذات يلمس الشعر طابع البوح الحميم لكن العميق والمتوتر والمشوب بكآبة وجودية كأن يقول الشاعر: «معي في الفراش طيلة الليل / لكني أقرأ في وجهها أنها ليست معي» او يقول: «فقدت بفقدها كل شيء، لا رفيق لي ولا أخ ولا بيت ولا مطمح...» أو: «اختصرت الصلوات لأعود إليك، لوحدي، استأثر ان استطعتُ بك ـ ولم أشأ ان يشاركني الله فيك / واعياً واعياً/ أسلمت لك شعري النذير». ولعل الصفة التي أسبغها الشاعر أنسي الحاج على امرأة توفيق صايغ القدرية تختصرها بحق وقد قال: «امرأة يعاد اليها في الجوع السرمدي».

لقد جعلت كاي الشاعر العاشق وحيدا، عمقت وحدته أكثر فأكثر ودفعته لأن يواجه نفسه بنفسه ولأن يواجه العالم بنفسه مكسوراً وخائباً، خائفاً حقاً خوف الساعات الأخيرة.

لم يكتب توفيق صايغ شعراً كثيراً وحصيلة نتاجه ثلاثة كتب صدرت وقصائد متفرقة لم تنشر: «ثلاثون قصيدة» (١٩٥٤)، «القصيدة ك» (١٩٦٠) و«معلقة توفيق صايغ» (١٩٦٣). وقد قدم سعيد عقل كتابه الأول قائلاً: «أجرأ الأقلام المشرقية هذا الفتى المضطرب المحرور العينين». أمّا ما جعله شاعراً مقلاً فانصرافه إلى القراءة المتواصلة واستئثاره بالصمت وعجزه عن الكتابة في السنوات الأخيرة من حياته. وقد عرفت هذه السنوات أقصى حالات الخيبة والوحدة عقب الاتهامات التي انهالت عليه وعلى مجلته «حوار». غير ان شاعراً كتوفيق صايغ ما كان يحتاج الى الكثير من الكلام كي يعبر عن مأساته ولكي يشهد على حالات الصلب التي عاناها طويلاً. فحياته هي جزء من شعره غير المكتوب وشعره هو الجزء المكتوب من حياته المأسوية: «أنا فينيق هرم، القصيدة من رمادي» يقول. واذا كان مقدراً لطائر الفينيق ان ينهض من رماده فان الهرم الذي حل على الشاعر في ريعان عمره قد حال دون نهوضه هو لكن الشعر كان قادرا ان ينهض وأن يتجدد، خصوصاً اذا كان موئلا للقاء الله والشيطان كما يعبر الشاعر. لكن أصعب الحالات هي حالة المطهر إذا خلد، يصبح آنذاك «أصعب من الجحيم» كما يقول الصايغ أيضاً. وقد جسدت حياته حالة «المطهر» الذي طال ولم يعرف نهاية ولم يفض الا الى عتمة ربما لم يبددها الا ضوء الموت، ضوء الصباح الذي يلي الموت: «عندما عميت وكل ما حولي سواد، تنقلت من طبيب لطبيب، من ساحر لساحر الى ان عرفت: لم أكن أعمى، كل ما في الأمر ان كل ما حولي سواد ولا شيء».

شكلت مجلة «حوار» محطة بارزة في حياة توفيق صايغ وتجربته وقد جسدت بعض طموحاته البعيدة وأفكاره الأدبية وهمومه الثقافية. فحين أصدرها عام ١٩٦٢ كتب مقدمتها الأولى موضحاً أبعادها والأهداف التي تصبو إليها: «ستكون مجلة ثقافية عامة، لن تقتصر محتوياتها على حقل واحد او موضوع واحد، بل ستضم أبحاثا في جميع ألوان الأدب والفن والفكر والاجتماع... ستكون مجلة عربية عامة يكتب فيها أدباء ومفكرون من كافة الأقطار العربية وتهتم بالقضايا الحية التي تهم أمتنا ووطننا....». لكن ما ان صدر العدد الأول حتى هبت العاصفة: إتهمها اليسار العربي بموالاة الامبريالية واليمين العربي بموالاة البولشفية. الرجعيون العرب اعتبروها جذرية والاشتراكيون العرب اعتبروها منبراً برجوازياً. وتضاربت الآراء حولها واختلفت المواقف وتوالت الاتهامات المزيفة والنافلة والمصطنعة تختلقها أقلام ساذجة وكتّاب وصحافيون ملتزمون وموجهون ومحدودو الآفاق. أمّا الاثم الذي ارتكبته «حوار» المجلة العربية الطليعية فهو ان «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» كانت وراء صدورها. وقد نسي جميع المتهافتين تجريحاً وتشويهاً ان «المنظمة» نفسها هي التي أعانت الشاعر بدر شاكر السياب في وقت مرضه حين لم يلتفت إليه أحد لا من اليمين ولا من اليسار كما يعترف الشاعر نفسه. على ان المجلة سعت منذ أعدادها الأولى الى خدمة الثقافة العربية وبلورة المواقف العربية الصرفة وتنوير القارىء العربي وتثقيفه. وكانت بحق تجربة ثقافية ديمقراطية ومنبراً طليعياً مفتوحاً أمام المبدعين وتجاربهم.

لكنْ لم يلبث توفيق صايغ ان أوقف المجلة عن الصدور عقب حملات التزوير التي شنت ضدها فاحتجبت «حوار» في ربيع ١٩٦٧ أي عشية الهزيمة العربية التي فاجأت المثقفين العرب المستسلمين لأوهامهم الكبيرة وأحلامهم الخادعة. آنذاك كتب توفيق صايغ الى صديقه جبرا ابراهيم جبرا وقد أخذه القرف وحاصره اليأس: «أشعر بتعب وهبوط لأول مرة منذ عودتي من لندن وشروعي بالمجلة وأيضاً بقرف وخيبة وبوحشة حقيقية وانعزال مفروضين علي فرضا من كل جانب تقريباً وفي كل وقت». لقد كانت خيبة توفيق مزدوجة لأنه كائن مثالي ينظر الى الواقع نظرة مثالية ومختلفة وقد حملت «حوار» بعض طموحاته التي كان يحلم في تجسيدها ولم تتجسد. وقد أضافت خيبته الأخيرة خسارة اخرى الى سلسلة خساراته الكثيرة كان يقول: «ليتني ما زلت أعرف ان أكتب الشعر. لكن في قائمة الخسائر، للشعر مقام اولي». كما كان قد اختصر حياته في انها مجموعة خسارات: خسارة وطن وممتلكات وعائلة، خسارة صحة وطموح وخسارة امرأة. لكن أفدح الخسارات كانت خسارة الشعر وقد توجت السنوات الأخيرة من حياته الأليمة.

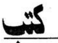
يصعب اختصار سيرة توفيق صايغ كما اعدها وكتبها محمود شريح منطلقا من رسائل الشاعر ومحفوظاته ووثائقه الخاصة وأوراقه الشخصية وبعض ما كُتب عنه هنا وهناك. فسيرته هي سيرة عصر بكامله، سيرة زمن كامل في تحولاته وتناقضاته. ويكفي فتح ملف «حوار» وقراءة ما أثير حولها من سجال كي تتوضح مواقف كثيرة كانت ما زالت تحتاج الى توضيح. فالشاعر الذي انهالت عليه الاتهامات ظل أكبر من الاتهامات ومن أصحابها المأجورين والمغرضين وقد كان أكبر منهم أصلا وأعمق وعيا وأكثر اصالة وأوسع ثقافة. لقد كان المبصر فيما كانوا العميان وقد كان الرائي فيما كانوا لا يرون.

لقد اندمجت حياة توفيق صايغ في شعره اندماجا كليا حتى أصبحت وإياه واحدا. فالشعر جزء من الحياة والحياة جزء من الشعر ولا حدود تفصل بينهما او تحول دون تواصلهما. والشاعر يعترف ان جميع قصائده «تكاد تكون اوتوبيوغرافية» لكن داخلية، أي مفعمة بالأسرار والمعاني والرموز التي تحفل بها حياته المليئة بالتناقضات. فقد كان الشاعر على فوضويته وعبثيه ولا مبالاته شخصاً منظماً ودقيقاً يحفظ الرسائل ويدون اليوميات بانتظام. كما كان مسيحياً عميقاً في مسيحيته، عابثاً متشائماً وقانطاً، مثالياً ممرغاً في شهوة الجسد مخطوفاً غائباً، مأخوذاً بصمته وصوفيته. لقد كان كتلة تناقضات حية تتآلف ولا تتنافر، تتناغم ولا تختلف. فشخصيته الساحرة والعميقة كانت هي المحور وكذلك شعره وحياته كانا محوراً واحداً لتناقضات الزمن وثنائيات الوجود. وقد أصر الشاعر على رفع صورتين في غرفته واحدة للعذراء مريم وأخرى لفلسطين رافقتاه طوال حياته القليلة.

عاش توفيق صايغ منفياً ومات منفياً ووحيداً في مصعد بارد ليل الثالث من كانون الثاني ١٩٧١. مات وحيداً على غرار الكثيرين أولئك المنفيين داخل العالم وخارجه. مات مصلوباً على غرار الناصري الذي كان القدوة الوحيدة التي احتذاها. ولا أعتقد أني أجد كلاماً أجرأ وأعمق من كلام أنسي الحاج ورياض الريس حين راحا يرثيانه أجمل الرثاء وأعمقه لدى وفاته. كتب الشاعر أنسي الحاج يقول: «بين جميع الشعراء العرب الحديثين كان توفيق صايغ هو الأكثر رقة ووحشية في آنٍ معاً. وكان حنينه موزعاً، في آنٍ معاً، بين بحر الله وبحر الجنس. لكنّه لا هنا غرق الى القاع ولا هناك. لا هنا وصل الى الشاطىء ولا هناك. لقد كان في حياته وفي شعره أشبه بمنارة من الحيرة». أما رياض الريس صديقه الصدوق ورفيقه الوفي فكتب: «كانت حبيبته المنفى الذي جعله يستخف بوطأته. وأصبح وطنه وطنين يصطرعان في ذاته ويستنفدان قواه. وصار يخاف حبيبته. ويوم ترك الحبيبة عرف ان عهد الموت وصل. فطالب الموت بأن يُرجع إليه سيفيه: حبيبته ووطنه. وكان يصرخ بالموت «أعنّي أعنّي» ولا مجيب. وشعر توفيق صايغ هو حياته».

كتاب محمود شريح خطوة أولى وراسخة نحو قراءة شاعر كبير عاش ومات وكاد يصيبه النسيان. كتاب يضيء زوايا مجهولة وخافية من حياة شاعر مفعمة بالأسرار والرموز وينير جهات معتمة من تجربته الشعرية العميقة. وقد كان محمود شريح أميناً كل الأمانة في اعتماد الوثائق والرسائل كما كان أسلوبه عذباً وأليفاً في سرد السيرة وتحليل بعض ظواهرها. وفي انتظار أن تصدر أعمال توفيق صايغ الكاملة فان كتاب السيرة هذا هو المدخل الحقيقي والواضح الى تجربة الصايغ وعالمه الشعري العميق الملامح والرحب الآفاق. □

كان هو المبصر بينما كان خصومه هم العميان



رواية الروائي نفسه...

جميل حتمل
قاص من سورية

. الروائيون
. رواية
. غالب هلسا
. منشورات «الزاوية للطباعة والنشر». دمشق. ١٩٨٨

■ لعل المفارقة الكبيرة في العمل الروائي الأخير للكاتب الأردني الأصل غالب هلسا، هي ذلك الحديث الدائم في كل فصولها عن الموت، حتى تجسد كليا في الحدث عبر سطرها الأخير: «عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى انه ميت. . . ـ ص ٣٩١ ـ». وحتى تجسد حقيقة في ذلك الغياب المفاجىء جداً، للكاتب نفسه. والذي رحل أخيرا[٢]، بصورة مشابهة الى حدٍ كبير لرحيل بطل روايته المذكورة هذه، والتي تحمل اسم «الروائيون». ومن هنا فإن الكتابة عن هذا العمل تأخذ صعوبتها البالغة من جانب معرفة الكاتب نفسه، ومن جانب معرفة عادته الروائية ـ ان صح التعبير ـ في استحضار شخصيته الحقيقية الى داخل رواياته. ومن هنا أيضا يمكن الحديث عن «الروائيون» كعمل منجز الى النهاية لم يعد قابلا للتعديل، ويمكن الحديث عن عالم «غالب هلسا» من خلالها بالذات، كخلاصة تؤشر الى مجمل انتاجاته السابقة[٣]، معتبراً ـ وهذا ما سأحاول دائما إثباته في السطور المقبلة ـ أن «إيهاب» بطل «الروائيون» هو الى حد كبير الروائي نفسه. . .

(١)

ندخل الى عالم الرواية، من بوابة يعرفها قارىء غالب هلسا سابقاً، اقصد بوابة الأبطال الذين التقينا بهم أو بأسمائهم في أعمال سابقة له كتفيدة البطلة نفسها في روايته «السؤال»، وكمصطفى زوجها وكنادبا المستعارة في تخيلات البطل من روايته الأولى «الضحك» أي أننا وبشيء من الايجاز نستعيد في «الروائيون» او نستكمل أجواء الكاتب طالعناها سابقا، أجواء حياته في مصر والتي رأيناها في أعماله «الضحك»، و «الخماسين»، و «البكاء على الأطلال» و «السؤال»، حتى قطعها منتقلا مكانيا خارج مصر ـ كما حدث معه تماما ـ في «ثلاثة وجوه لبغداد»، أو عائدا الى الماضي ـ الذكرى في «سلطانة». ومثل هذا الارتباط الملاحظ في كل كتابات هلسا، هو نفسه الذي يجعل استحالة كون الحديث عن «الروائيون» حديثا مستقلا. فهناك: الأبطال أنفسهم، الأمكنة نفسها، وغالب نفسه ولكن المنتهي هذه المرة الى الموت؟! كما ليس في الأعمال السابقة. إنها ـ الروائيون ـ العودة مجددا الى تلك الأجواء، أجواء مصر وفي جانب شديد الخصوصية فيها، جانب عنى الكاتب كثيرا وهو موضوع تجربة الحزب الشيوعي في مصر وقرار حله. لكنه هذه المرة يكتسب لدى الكاتب كمية أكبر من الوعي نظرا لابتعاده الزماني والمكاني عنه وبالتالي اكتسابه شيئا من التدقيق والمراقبة الحيادية. كما تكتسب كل أجواء مصر في العمل قدرا من الحنين ناتج ربما عن هذا الابتعاد، وخصوصا في جانبه المكاني. فمصر في «الروائيون» هي تلك المدينة (يمكن ايضا هنا استخدام كلمة الحبيبة البعيدة، المشتهاة، المغسولة بكمية حنين تفسح مجالا كبيرا للتخيل الايجابي. انها ايضا المكان المرغوب، والذي يجب افتراضا عدم مغادرته ـ لا كما حدث في الحقيقة ـ ولذا لا يجد الروائي حلا هنا، سوى انهاء حياة البطل فيه بالموت، أي بمعنى آخر: استحالة المغادرة. وتبقى المشكلة هنا ان الرواية ـ كما كل كتابات غالب ـ غير مؤرخة لكني كما أعتقد من خلال معرفتي به بأنها كتبت او أنجزت بصيغتها الأخيرة في دمشق، حيث أقام منذ عام ١٩٨٢، وبالتالي فإن افتراض استحضار او تخيل المكان ـ مصر ـ هو الأرجح، خاصة وان غالب اصدر قبل «الروائيون» عملين لم تكن مصر محطتهما المكانية الاساسية. وان شكلت خلفية واضحة لأحدهما، أقصد «ثلاثة وجوه لبغداد»، والتي هي رواية بغداد، بغداد تلك المدينة التي عرفها البطل ـ يمكن ايضا هنا استخدام كلمة المؤلف ـ في الخمسينات، والتي خرج منها، ليعود إليها في منتصف السبعينات مطرودا من مصر. اما العمل الآخر فهو عمل الأردن، أي عمل الذكريات، أو ربما عمل السيرة الذاتية الأولى. ففيه نرى اردن أواخر الأربعينات ـ أوائل الخمسينات، وفيه نرى البطل مراهقا او شابا صغيرا. ولنرجع بعد ذلك في عمله الأخير الى «مصر» مجددا، مصر أوائل الستينات وحتى الموعد المقارب لتاريخ طرده منها في عام ١٩٧٦، بعد توقيع اتفاقية كامب دايفيد. هنا يمكن ان نعتبر ان معادل الطرد حياتيا، استبدل بمعادل «الموت» حديثا في الرواية، وحتى كما في التفسير الديني: فخروج آدم وحواء من الجنة هو خروج الى الموت، أو إنهاء لحالة الخلود بتعبير آخر، وخروج ـ غالب ـ كما في الواقع، وكما في «ثلاثة وجوه لبغداد» ـ والذي يحمل بطلها اسم الكاتب ـ هو موت «ايهاب» في الروائيون. ان الطرد هنا هو المعادل للموت، أو هو كما سميته الخروج من الجنة، أي الخروج من حالة الخلود. . . انها أيضا من المرات الأولى التي لا يكون اسم بطل عمل غالب هلسا هو غالب، فدائما كان البطل يحمل هذا الاسم، إلا في سلطانة، رواية الأردن، وفي «الروائيون»، ولذا فمن الممكن أيضا اعتبار استبدال غالب بايهاب، هو نوع من الهرب غير الواعي من الحالة التي سيقترفها ايهاب أقصد حالة الموت، والتي تخيف غالب الحقيقي الى درجة احتلالها له في معظم فصول هذا العمل. . ان تكرار سيرة الموت واضح مرارا، وخاصة في تلك اللحظات التي تجمع بين بطل الرواية ايهاب وحبيبته زينب، وبحيث يصبح «الموت» أيضا في هذا العمل مكانا موازيا. انه الصورة الخلفية للأشياء في أقصى لحظات صدقها، لحظة الالتقاء بالحبيبة مثلا:

«ـ بحبك

ـ وأنا بحبك

ـ فيه كلمة أكثر من الحب

قالت: الجنون

قال: لا. . الموت. . . ـ ص ٣٠١»

أو في لحظة الجنس، فمرارا يقترن الموت بالجنس في الرغبة اللاواعية، بل انه يقترن به في لحظة الوعي ايضا، أو لأسمها لحظة الاختيار، فعندما يتخلص إيهاب من العنانة الطارئة التي اصابته، في تلك اللحظة التي يصبح قادرا فيها على الممارسة، يختار الانتحار، وكأن الموت هو لحظة التصعيد الأخير لحظة الذروة. بل ان المؤلف يعبر عن ذلك عيانيا على لسان بطله مرة في وصف حالة: «مثل هذا الصفاء يقترن بفكرة الموت. . . ـ

◆

في معظم الروايات: الأبطال أنفسهم والأمكنة نفسها وغالب نفسه

ص ٣٨٥ ـ» او يقترن بلحظة التوهج أو الفرح: «. . ذكرى الزنزانة أعادت اليه الاحساس بطزاجة العالم من حوله، وفرح بالوجود في العالم، يمتزج ذلك بتوقع ما للموت. مرت فاجع ونابض يفيض بالفرح والمأساة. . . ـ ص٣٨٦ ـ» أي كما لحظة ذروة الجنس أيضا: الألم والمتعة. اللشان يقرر المؤلف ان يلخصهما معا بالموت أخيرا. ان فعل الجنس الذي تمتلىء به صفحات الرواية سيقود أخيرا الى الموت. . هل نتذكر هنا مرة أخرى: مثال الجنة: المعرفة التي ستؤدي الى الطرد. انها في «الروائيون» معرفة مزدوجة بل أكثر: معرفة الجسد، ومعرفة الحقيقة، حقيقة زينب ـ البطلة ـ التي ستدفع ايهاب الى الانتحار، كما تدفع حواء ادم الى الخروج من الجنة في المحصلة، أي ما معناه تلك المعرفة غير المحايدة، المعرفة المقترنة بالفعل، وأحيانا بالعصيان، كما هو، تماما، حال الفعل السياسي في الرواية، والذي هو افتراضا فعل عصيان يقود ـ حسب أحداث الرواية الأولى ـ الى السجن، ويتضاءل حسب بعض أبطال الرواية كذلك بالانصياع. الانصياع الى سلطة والتبرير لها، أي كما حصل مع رموز او أجنحة في الحركة الشيوعية المصرية ازاء سلطة عبد الناصر. ولعل مثل هذا المثال المباشر توحي به الرواية نفسها والمهجوسة بهذا الشاغل منذ صفحاتها الأولى. انها مسكونة به الى حد المباشرة، أي الى الحد الذي يصبح العمل فيه مكانا لعرض النقاشات السياسية تماما كما تحصل في الواقع، ولقول الآراء السياسية عبرها، ودون أن يتم حساب الجانب الجمالي هنا، أو المقياس الروائي، بل تصبح الحالة السياسية المعبر عنها شفاهيا هي الأساس، وحتى لو اضطر الأمر الى «التوثيق» أو الاستعانة بجمل او مقاطع نظرية من كتب ـ ص٩ مثلا وغيرها ـ او بقول آراء البطل مباشرة ـ ص٣٢٨ أو ٤٢٦ ـ

(٢)

ولا يبدو هذا القول المباشر، أو استحضار النقاشات السياسية الى صفحات الرواية، جديدة او غريبة بالنسبة لأسلوب غالب هلسا، انها حالة متكررة في كل ما كتب، أو بتعبير آخر انها حالته هو المنقولة الى الرواية او هي «تخرج من مفهوم الابداع الأدبي لتدخل ضمن اطار البيان التوضيحي للفكرة. .»[٤] حسبما يعبر هو عن الحالة هذه، والمتكررة في مجمل أعماله، كما ظواهر اخرى: ان غالب هلسا الموجود فيها، هو غالب السيرة الذاتية، وغالب الذي يعيش تجارب الأخرين في الرواية»[٥]. انه المراقب، المراقب غير المحايد، والمراقب المكون ـ بفتح الواو ـ الذي لا يتغير كثيرا، والذي يعي ما يقوم به. يقول ايهاب في «الروائيون» واصفا نفسه بأنه يخلق تلك الثنائية المرعبة: «ان تمارس الحياة وان تراقب نفسك وانت تمارس الحياة. . .» ـ ص١٠ ـ وغالب الروائي يفعل ذلك أيضا، انه يراقب الحياة، الظواهر، التفاصيل، المحيط، وحتى تصرفاته ليسجلها، لا ليعدلها، ليؤكد مفاصلها او معالمها الأبرز ـ بغض النظر عن أهميتها ـ. . انه في «الروائيون» مثلا هو نفسه الذي يتفاعل مع الرائحة بالطريقة نفسها التي رأيناها في باقي أعماله. انه البطل الذي يستغرقه النوم، بل يستغرق حتى صفحات الرواية، بحيث يصبح النوم في كل أعماله بطلا موجودا ذا ثقل، بطلا يشارك البطل ويرسمه بل يحدد حركته من نوم الى آخر، وحتى الجنس يصبح طريقا نحو النوم. هل أنهي المعادلة هنا لأعتبر ان النوم هو الطريق أيضا الى الموت او نصف الموت الذي يرد عليه بالأحلام؟. . ربما وخاصة وان غالب ايضا مشغول على لسان أبطاله باسترجاع احلامهم، بحيث تصبح الأحلام شكلا من أشكال موازاة الواقع، بل وتفسيره أحيانا، أحلام هي خليط غير واعي، أو انتاج غير واع لحياة الأبطال ودلالاتها أيضا، حتى ان مثل هذه الأحلام تأخذ مرارا شكلا يريد الكاتب له ان يكون حقيقة ـ وسأعود الى ذلك بعد قليل ـ وكما يتكرر النوم في هذا العمل. وكما يتكرر الحلم كأسلوب، سنجد مؤشرات أخرى متكررة: النظرة غير المحبة للاطفال لدى الكاتب، والتي قد تصفهم ـ ولو بلهجة مزاح ـ بالأشرار. بل انهم يصبحون أحيانا أطرافا في الأحلام او المعادلات الجنسية ـ لنتذكر هنا رواية «السؤال» ـ أو يفقدون تماما مدلولهم المتعارف عليه كمعادل للبراءة، أو يبدون غير مؤثرين او لا معنى لهم يقول مصطفى الأب مثلا عن ابنته: «ما بعرفهاش علشان اشتاق لها ـ ص ٢٦ ـ» مصطفى ايضا بعد خروجه من السجن، يمر في هذه الحالة، او يمرره المؤلف في هذه الحالة: «حاول مصطفى ان يحبها، ان يشعر بأنها طفلته فلم يستطع ـ ص ٤٥ ـ» أو مزحة ايهاب عندما يعلم ان طفلة صديقه نائمة: «نوم الظالمين عبادة ـ ص ٢٧٧» وهذا الجو المعادي للأطفال، يسطع أكثر ما يسطع عند حديث المؤلف عن حالات الشذوذ الجنسي التي تحدث مثلا في السجن. ان الصبية الذين يتعرضون لمثل هذه الحالات، يبدون في عالم غالب متواطئين، راضين، بل يصبحون في «الروائيون» أداة جذب الى الأسفل، أو طريق نحو السقوط كما يفعل مع بطله حسن، عندما يجره صبي السجن للممارسة معه خارج السجن، وليصنع سقوطه الأخير، الذي سيحتاج الى طهارة او فدية للخلاص منه: حادثة السيارة التي يتعرض لها، والتي تصبح الصدمة التي توقظه او تخلصه. . الا ان اللافت رغم هذا المدلول السلبي لحالة الشذوذ، ان هذه الحالة تستهوي الكاتب ليستعرضها بشيء من

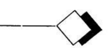
◆

النوم بطل موجود ذو ثقل، والنوم نصف الموت الذي يرد عليه بالأحلام

المتعة الساخرة، فالمقال الذي كان قد نشره مثلا من قبل في احدى المجلات البيروتية عن الحياة الجنسية للسجن هو نفسه سيصبح في «الروائيون» مادة حديثة ليست قليلة الشأن، وستعزز ـ دون مبرر ـ في مكان آخر، عند استعراض البطل لحديث سمعه يدور بين مراسلين أجنبيين شاذين ـ ص ٩٥ ـ حديث هو في المآل الأخير لا علاقة له على الاطلاق لا بالبناء الروائي، ولا بتطور الحدث، ولا بالشخصيات؟!!. . وربما لا يجد ما يبرره الا تلك الاسلوبية التي تحكي عن أشياء كثيرة، وكأنها تقدم تقريرا صحافيا محايدا، أو تأريخا في أحسن الأحوال. ولكن هذه «الأسلوبية» ظلت في العمل موظفة على الأغلب لصالح السياسي لا غيره، كما في تلك «الحدوتة» عن نزيل في السجن اعتقل خطأ لتشابه أسمه مع اسم مطلوب آخر، وتم اعتقال المطلوب الأساسي وأفرج عنه ليبقى السجين الخطأ داخل السجن في حالة تقارب الجنون. . . مثل هذه القصة قد لا تعني حركة العمل كثيرا، لكنها تبقى مؤشرا، ويمكن قبولها كذلك، اي كمؤشر، على حالة القمع الأهوج الذي لم يعد يميز، لكن قصصا وحواديت، أخرى نجدها ـ وبينها قصة الصحافيين الأجنبيين الشاذين مثلا ـ لن تجد نفس المسوغات، او لن تتحول الى مؤشر ما مساعد على الاطلاق!. .

(٣)

من ناحية واحدة ـ وفقط ـ يمكن بالتالي قبول نمط الحديث عن الشذوذ الجنسي في الرواية، وهذه الناحية تتعلق بذلك الحجم الذي تشغله العلاقات، الجنسية منها خاصة داخل العمل. وبالتالي واعتمادا على ذلك يصبح انشغال الكاتب بحالات الشذوذ هذه، نوعا من التنويع وسط هذا العالم الجنسي. هذا العالم الممتد، بحيث قلما تفلت منه صفحة واحدة من «الروائيون». مع ذلك فإنه أيضاً وتحديداً عالم ايهاب، لا عالم غيره من الأبطال. وحتى اذا صدف ـ عدا حالات الشذوذ ـ ورود شيء ما عن الحياة الجنسية لباقي الأبطال فان ذلك سيأتي ضمن علاقة ما رابطة بإيهاب. كأن تروي زينب مغامراتها له بطلب منه. اذن يمكن اعتبار ان ايهاب هو محور وسط هذا العالم، بل ان المؤلف يجعل منه باستمرار نقطة استقطاب او مركزا محوريا. ان ايهاب دائما هو الذي يشغل عالم نساء الرواية وأحيانا احلامهن. يكفي ان تلتقي به زينب لمرة واحدة، حتى تنتظره وليجدها على باب السجن بعدما أفرج عنه، ليجدها تقف بإنتظاره ـ ص ٤١ ـ ستدعوه صديقة للغداء. وسيفكر مباشرة انها ستحاول اغتصابه ـ ص١٠١ ـ «نفيدة» ستحلم به، او سيصبح بطل أحلام يقظتها الجنسية، كما هنية تماما!! وكذا منال، وصديقتها فاطمة الخ!!!؟. . ◁




ان الأحلام التي يرسمها غالب هلسا لأبطاله، على أنها عالمهم اللاواعي، ستمضي هنا في هذا الاسقاط الحدثي الواعي داخل الرواية، ستمضي لتصبح حلمه او رغبته هو، اي ان يسقط حالته على الآخر، على النساء. ـ وليقدم هذه الحالة، رغبته بهن ـ على أنها رغبتهن، والا فكيف يمكن تفسير هذا الاجماع، او هذا الاصرار من كل نساء الرواية على «اغتصابه»؟. ان مثل هذا التفسير يستمد مشروعيته أيضا من تكرار معاكس، فدائما حينما يلتقي ايهاب بامرأة ما، ستصبح محورا لرغبته، وستنتقل هذه الرغبة ـ وبتواتر ملاحظ ـ الى أي حالة طارئة أو جديدة، فمثلا سيتهيأ لموعد مع زينب، ستأتي هي ومعها فاطمة، عندما ستكون فاطمة شاغله، ولو أتت فاطمة، فيما بعد مع «سين» ستصبح الأخيرة مركز رغبته وهكذا..

ان مثل هذه الحركية في رغباته، تفسر فعلا لماذا تمتلىء أحداث الرواية بذلك الثقل المبالغ فيه عن رغبة النساء بالبطل، والتي هي في الحقيقة رغبة تخرج من كنف علاقة الى الامنية بعلاقة أخرى، في رواية «السؤال» يحدث ذلك، عندما تصبح تفيدة بديلا لسعاد التي تكون هي محور العلاقة أساسا. في سلطانة كذلك، تصبح الأم (سلطانة) مولدا للعلاقة مع أخرى او العكس. كذلك في «الروائيون» فهنية الصديقة القديمة تشتهي اثر العلاقة مع زينب، وفاطمة صديقة منال تبدو محورا للرغبة منذ لحظة بدء علاقته مع منال، ومثل هذا التداخل سيغزو أيضا المخيلة، فناديا بطلة رواية «الضحك» ستتماهى بزينب «الروائيون». اختلاف أوضح وهي ان نموذج المرأة المرغوبة ليس هو نموذج الأم، كما رأينا في «سلطانة» أو «السؤال» الى حد ما، أو «الخماسين». الأم هنا في «الروائيون» بالضبط كما تماهت تفيدة بطلة «السؤال» بسلطانة بطلة «سلطانة». ويبقى في «الروائيون»، ستصبح الحماية لا الرغبة، وستأخذ شكلا جديدا، ، تصبح فيه هي البيت، البيت كاحتماء، كما الأم. ـ ص ٣٢٥ ـ. أيضا يمكن ملاحظة مؤشر آخر في هذا الجانب، رغبته بتلك الفتاة ذات الجسد المشدود، الجسد الصبياني بتعبير آخر. ان هذه الرغبة لم تعلن من قبل في الأعمال السابقة كما في مثل هذه الرواية، كذلك سنشهد اعلانا آخراً لم يقاربه غالب هلسا في أعماله السابقة، حالة العجز الجنسي المفاجئة التي ستصيب البطل، والتي سيعترف بها كحدث داخل الرواية. والتي هي ايضا مقدمة أوضح للتصعيد المتجلي في قرار الانتحار ـ الموت... وحال العنانة هذه ـ على مستوى آخر ـ قد تفسر ربما ذلك الانشغال الثقيل للرواية بالجنس. ان الجنس هنا يصبح او يتأتى من حالة حنين، والحنين يمنح للأشياء دائما صورة برّاقة، تتجاوز الصورة الأصلية، الحنين الذي هو كالوهم. لنرى مثلا هنا حالة سجين، ان صورة الخارج بالنسبة لي ستصبح صورة شاعرية، صورة متمناة، وهذه الصورة سرعان ما تتهاوى لحظة ان تطأ قدمه عتبة ما خارج السجن، سيعود الى زعيق السيارات، وصخب الحياة ولهاثها. وسيتلاشى الحنين شيئا فشيئا. ان هذا المستوى الذي يمكن ان يعالج به حال الجنس في الرواية هو نفسه مثلا الذي يشغل الكاتب ايضا من وجهة رؤية أخرى: كيف يرى مثلا الخارج ـ والخارج المهتم المؤدلج ـ حال السجن، حال السجين، سيجرده من صفاته الانسانية الطبيعية، من ضعفه، وسيحوله الى رمز، الى بطل ـ ص ٥٥ ـ وكذلك يفعل المؤلف، انه كما هذا الخارج المؤيد الذي ينظر الى السجين، أو إنه ذاك السجين الذي يحلم بالخارج ـ والخارج هنا سيغدو بالنسبة لمصاب بالضعف الجنسي، حالة ممارسة الجنس نفسها.. وهنا وبشيء من القسرية التي تستبدل البطل بالمؤلف سيكون الحديث عن الجنس، الكلام عنه، تعويضا عن فعل غائب او تصعيدا له، كما يصبح بالضبط الكلام النظري تعويضا بالنسبة للمناضل السياسي الذي لا يجد منفذا للفعل، وهي نقطة جديدة ستصيب الرواية أيضا..

(٤)

أبطال غالب هلسا هم هؤلاء المناضلون، المشغولون بفكرة الحزب سواء أيستمر ام يحل نفسه ـ وهم يسجنون لذلك، ويتحاورون حول ذلك، ويهجسون بذلك. لكن كل ما نراه من فعلهم هو الكلام. الكلام يصبح أداة المناضل هذا، الحوار عمله وخاصة، حين لا يرينا المؤلف عملا بديلا آخرا. لكن ما الذي يفعله هذا المناضل حين لا أداة أخرى، وحين يكتشف قصور هذه الأداة التي يمتلكها نفسها؟.. لنرى «ايهاب» كجواب: انه يكشف منذ الصفحات الأولى وعلى لسانه شيئا من هذا الاعتراف: «اللغة وسيط ضعيف» يكشفه ككاتب ـ فعمله كذلك في الرواية ـ وربما يكشفه كمناضل سياسي أيضا. حيث نراه فيما بعد يتخبط بين أهمية الفعل السياسي الذي يراه في لحظة أقل أهمية من الكتابة ـ ص ٢٨٦ ـ ثم لنرى فيما ما يناقض هذا الموقف تماما: «الكتابة كانت معياري للصح وللخطأ. كنت اتصور اني اذا كتبت فكل شيء في وضعه الصحيح. واذا حدث العكس فكل شيء بينهار. يعني معياري ذاتي. أنا عايز أشارك في العمل السياسي المباشر، أحتك بقوى التغير وأتفاعل معها.... ـ ص ٣٠٩ ـ»... وكيف سيحتك؟ عبر الندوات طبعا، أي عبر الكلام مرة اخرى... وأيضا مثل هذا التناقض سنجده في زاوية أخرى من الرواية، حين يقرر الكاتب ان يحول بطلته تفيدة الى كاتبة تتطهر بالكتابة من تاريخها السابق كمومس. بالمقابل يعطي لهذا الرمز، او لهذه الشخصية الآتية حقا من الطبقات الشعبية بعدا مختلفا، كأنما يريد من خلاله ان يوحد بين هاجسه «ان يكتب» وبين أصلها الطبقي كبنت للشعب. الكتابة هنا تغير من وضعية تفيدة، وتقرب ايهاب منها، او بتعبير آخر تصبح الكتابة صلة الوصل بين وعي الاختيار والطبقة. ان هذا الحل باعتقادي يعود فيؤزم التناقض، ولعل مثل هذا التأزيم أيضا هو الذي أجبر الكاتب على اختيار الموت كحل درامي أخير لبطله، او بتعبير اكثر فجاجة كحل له هو نفسه أيضا..

ان تحويل تفيدة الى كاتبة، دراميا، لا يجد مسوغاته المقنعة داخل الرواية، الا في رغبة المؤلف الواعية، وان تماهي ايهاب بتفيدة لم ينقذه أخيرا من قرار الموت. هذا القرار الذي يميز لأول مرة عملا لغالب هلسا، فغالب باعتقادي لم يكتب من خلال كل رواياته السبع، إلا رواية واحدة، كانت العناوين المختلفة لها تنويعات في فصولها ولهذا لا يستطيع المتابع ان يرصد خطا صاعدا او هابطا كمؤشر لسويتها. انها حقا ذلك التجسيد للقول بأن الكاتب يكتب دائما روايته الواحدة تلك الرواية ـ ومثالنا هنا عليها «الروائيون» ـ التي تكرر الأبطال أنفسهم الذين عرفناهم سابقا، تكرر نموذج الكاتب نفسه كبطل فيها. تكرر أفعاله، آراءه التي تعودناها ان نراها مباشرة هكذا، وتكرر أمكنته التي سنرى في المحصلة انها ستغدو مكانا مغلقا حدوده البيت، ووسط هذا المكان المغلق بالضرورة لن نجد ذلك التدفق الحدثي المفاجىء، او المرسوم. لن نستطيع الامساك بحركة حدث صاعدة او متوترة، بقدر ما سنمسك مشاهد قد تساعد على تكوين صورة أخيرة لا للحدث، بل لحركة الزمن او حركة الناس التي يفرضها. ان المكان الجغرافي الذي يبدو للوهلة الأولى ملحا في عالم غالب هلسا وحتى في عناوينه: مثلا «ثلاثة وجوه لبغداد»، أو «البكاء على الأطلال»، او «الخماسين» ـ كصفة تميز القاهرة كمكان ـ لن يمسك داخل الرواية، إلا من خلال الأشخاص ـ وأحيانا من خلال اللهجة، لهجة كلامهم ـ بحيث يصبح الناس هم أداة التعرف على المكان لا العكس، فنحن لا نرى المكان الخارجي، لا نشعر بأثره حقا، وان كان يرد كأسماء، أعتقد أنها لن تغير في الأمر شيئا لو كانت على غير ما قد وردت عليه. أقصد انه لو استخدم مثلا اسم حي دمشقي لحي في القاهرة فلن يبدو التغير مؤثرا في بناء العمل

١. الروائيون: رواية غالب هلسا. الزاوية للطباعة والنشر والتوزيع. سورية. دمشق الطبعة الأولى ١٩٨٨، ٣٩٢ صفحة من القطع الكبير.

٢. توفي غالب هلسا أخيرا في ١٩٨٩/١٢/١٧ عن ٥٤ عاما في دمشق، ونقل ليدفن في الأردن حيث ولد وعاش طفولته فيه، الى ان خرج الى بغداد، ومنها الى بيروت. فمصر التي طرده السادات منها عام ١٩٧٦ بعد كامب ديفيد الى بغداد والتي خرج محتجا منها بعد مذبحة الشيوعيين فيها عام ١٩٧٩، الى بيروت التي خرج منها أيضا مع خروج المقاومة، وليصل دمشق التي استقر فيها الى لحظة رحيله..

٣. لغالب هلسا سبعة أعمال روائية هي حسب تسلسل صدورها: الضحك، الخماسين، السؤال، البكاء على الأطلال، ثلاثة وجوه لبغداد، سلطانة، الروائيون.

٤. من حديث له لمجلة الأسبوع الأدبي التي تصدر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب. العدد ٢١٠ . ٨٦/٦/٢٦.

٥. من حديث له أجريته معه عام ١٩٨٤ حول روايته ثلاثة وجوه لبغداد، ونشر في جريدة السفير البيروتية. وأعادت مجلة البديل التي كانت تصدر في باريس نشره في العدد ٢٦ . آب (اغسطس) ١٩٨٦.

اذن فان المكان الخارجي يبدو وكأنه أداة احتماء للمؤلف، رغبة منه، اكثر مما هو انعكاس داخل العمل. وقد يبدو الكلام هذا تجريديا بعض الشيء حين يقال بأن من الطبيعي ان يعطي الناس للمكان سماته. لكن من الطبيعي أيضا أن نشعر بسمات المكان على الناس بالمقابل، وهذا ما لا يشغل عالم غالب. ان مكانه الرئيسي في أعماله هو البيت ـ الداخل. أي المكان المحدد المغلق بالتالي، بالرغم من الافتراض الذي مر في أسطر اولى سابقة عن أهمية مصر بالنسبة لعالم المؤلف. هذه الأهمية التي جعلته ـ كما ذكرت ـ يستبدل فعل الخروج منها المفروض، بحل درامي حدثي داخل الرواية هو الموت... لكنها أهمية «رغبوية» مع ذلك، أهمية تخص الكاتب، ولا تمد حالها الى القارىء، اي لا يتلمسها بثقل يبقى، كما تبقى مثلا الأجواء النفسية للشخصيات الروائية داخل أعمال غالب هلسا في حالاتها المختلفة... اذن يصبح المكان ـ المدينة في عمله الروائي رغبة، او كما قلت احتماء، يبدد خوف طفولة دائم، يقول هلسا على لسان بطله: «في حلكة الغروب تعود أرواح الموتى الى القرية، متلمسة طريقها الى الأهل، تعود راجية ان تجتذب الى مجتمعها المزيد من الأحياء، وتهجع المواشي المتخمة بعشب المراعي، وبأشعة الشمس، ويتكوم الرجال على الأرض كالقتلى من الاجهاد في انتظار الطعام، والنساء في غبس الغروب أصوات عذبة، مغردة، معزولة وسط جدران الحلكة منتظرات ان ينسل إليهن الرجال كاللصوص في الليل عندما ينام الأطفال ويهدأ كل شيء وسط جدران الحلكة، عدا أصوات ليل الريف الأبدية»... ص ـ ٣٣٥ ـ ترى وقت كان غالب هلسا يكتب هكذا، مسترجعا تلك الصورة المخيفة التي كان يرسمها للريف، هل كان يرسم شكل عودته إليه، ذاك الشكل الذي تحقق كما هذه الصورة، عودته ميتا الى القرية، الى ذاك الريف الذي هرب منه طويلا، او الذي طرد منه ـ كما الجنة مرة أخرى ـ والذي كان يعرف ان لا امكانية للعودة اليه، الا كما تمت العودة تماما وحقيقة، بواسطة الموت، الموت الحقيقي هذه المرة لا المتخيل روائيا؟.. □

هل تنبأ غالب هلسا بعودته ميتا الى قريته التي هرب منها؟

فضح مستحدثة جاهلية

محمد رضوان
كاتب من سورية

. معراج الموت
. قصص
. ممدوح عزام
. منشورات دار الاهالي . دمشق ١٩٨٨

■ قد تكتشف فجأة ـ وأنت تقرأ «معراج الموت» ـ أن العالم يتعرى أمامك تماما، وشيئاً فشيئاً تتساقط عنه أوراق التوت.. ليصبح هذا العالم، خالياً من الخديعة والوهم والأكذوبة التي أُلقيت عليه منذ آلاف السنين.. ليضيع معناه الحقيقي، العاري تماماً، والعبثي في العديد من مساربه.

قد تكتشف فجأة انه عالم بلا معنى، فتحاول ـ كي تستمر فيه ـ أن تخلع عليه من جديد أقنعة تسميها: قيماً وقوانين اجتماعية، أو أي اسم آخر، لتبرّر لنفسك العيش بعيداً عن القلق والتوتر، فيبدأ العالم يختلف ويتنوع باختلاف وتنوع الاسقاطات والقيم المفروضة عليه.

والأدب هو الصورة الحقيقية التي تمثّل هذا الاختلاف والتنوع.. إنه التجربة العارية من كل شيء سوى الفن، أو التي تعري كل الأشياء.. دون خداع. وعليه ان يتفجر، دائماً، داخل الانسان ويضعه في موقف المواجهة، بكل ما فيه من عذاب وقلق وتوتر.. وارتعاش.

و«معراج الموت»، من حيث التفرد والتميز، عبر اللحظة المعاصرة التي تمتد في مداها الفني، الى أعمق مستويات الفن ـ هي من النمط الذي يعلن: أنه لا يمكن أن يكون للواقع وجه واحد، ولا يمكن أن يظل الواقع المتفسّخ الكذّاب، على حاله. حتى لو استسلمنا له. ان حقيقة الواقع هي في تعدده وأبعاده. إنه المسافة بين الطعام الفقير، والحب المحكوم عليه بالموت. هو الجنس والتمرّد والرغبة في الزواج والتكاثر، في الحاضر والماضي.. فيما كان وفيما هو قائم. وفيما نفهمه نحن ونكتشفه ونحلم به، ونضيفه إلى هذا الذي حدث مع «سلمى» وتجربتها العبثية مع الموت.. و«عبد الكريم» وتخاذله العبثي أيضاً.. مع «صياح الذيب» وفحولته المرتهلة والموازية تماماً لفكره المعطّل.. واستخفافه الغبي بالنفس البشرية.. رغم احساسه المرير بالمأساة العائمة على سطح الوخم المتراكم داخل ثناياه النتنة. إنه عالم يضجّ بأحلام الناس البسطاء. وهو ممتلىء حتى الثمالة بالتساؤل عن معنى الموت الذي تطفح به قصص معراج الموت «كمعنى» في سبيل شيء ما. كالحرية مثلا، كما في «سماء صافية»،: كالعجز المزمن عن فهْم الذي يرونه ويحيونه، ويسألون عنه في القرية والمدينة. كمصدرٍ للتمزق والفقر والغربة. والاحساس بالمأساة.. تغمر أجيالاً متعاقبة كما في «مقتل علي» و«حكايات هذا النهار».

الأدب يمثل الاختلاف والتنوع ويعري كل الأشياء دون خداع

ومعراج الموت ـ قصص تجمع بين شكل الرواية والقصة، في معادلة فنية متماسكة، تتكون من مجموعة فصول.. يتناول كل منها شخصية واحدة يدخل الكاتب في عالمها الداخلي والمحيط بها.. يستجمع تاريخها بتشكيلٍ بنائي فنّي، مؤلف من عدة خيوط درامية متشابهة.. يفتتحها الكاتب بتناول الشخصية ـ التي تشكل العنصر الأساسي في عملية البناء الدرامي للقصة الرواية، يجدلها الكاتب ببراعة فائقة وهي تنمو في خطوط، متوازية أحياناً.. ومتداخلة في أحيان اخرى. ومتشابكة.. تتقاطع في أبعادها الزمنية والنفسية، رغم تنائيها الظاهري، لتشكل ذروة الحدث الدرامي، الذي هيأنا الكاتب لاستقباله بشيء من الدهشة والترقب والمتابعة بشوقٍ ولهفة. كل ذلك كان مصحوبا بالمعاناة الممتعة التي يمنحها الفن الرفيع ـ منذ العبارة الأولى: «صباحاً بدأت تبصقُ دماً» وحتى نهاية القصة الرواية: «موتي.. موتي.. موتي..» هذا التكرار الذي يشبه الصدى.. صدى الموت الذي راح يدوي في كل مكان، كما في القصص الأخرى أيضا.

إن القراءة المتأنية لهذا العمل الفني تشير الى أننا إزاء حالة شعورية واحدة.. رغم تعددية الحالات والشخصيات.

فالكاتب يحاول التقاط كل ملامحها من خلل التنويعات المختلفة لتلك الحالة أو اللحظة الشعورية المتمركزة على فكرة الموت. والاحساس المزمن بالعجز عن مقاومته:

فسلمى ـ الشخصية الرئيسية والمحورية في «معراج الموت» تموت في «بيت الحصان» بطريقة مدهشة ومرعبة حقاً.. لأنها عبّرت عن رفضها لعملية الاغتصاب الشرعي ـ الزواج عنوة ـ بحبها لعبد الكريم وهروبهما معاً لبناء حياة ◁




الفضيحة الكبرى في حياتنا اليومية أننا متخلفون ولا تزال قبليتنا سائدة

جديدة، لا يمكن في الـواقـع ان يوافق عليها المجتمع بهذه الـطريقـة، لأنـه يعتبرها اغتصاباً لشريعته. «كمال» في «سماء صافية» يموت في أقبية التعذيب لأنه ـ هكذا نستنتج ـ يتعامل مع مبادئه بصدقٍ ونقاء. إنه الرفض الكامل والمتألق لعملية الاغتصاب المتوحشة لحريته الاجتماعية والسياسية من جهة. ولتترسّخ قداسة التضحية ونبلها، عبر هذا الموكب التضامني المهيب والوقور الذي كان في انتـظار وصول الجنازة.. إنه موقف يمنح شعورا قويا. استطاع ـ ممدوح عزام ـ ان يُدخلنا في عملية انصهار وتوحُّد مع صدق التجربة والمعاناة المضنية وانطلاقها في رحاب الفن المبدع والنبيل، للكشف عن حقائق الحياة، والوجود الانساني، وليس اللهو بها.. وإلاّ تحولت الكتـابـة الى حذلقةٍ فارغة، واصطناع لا مبرر لوجوده في العمل الفني.

وهكذا يتحول «كمال» الى رمز من رموز الحرية المصطكة تحت أحذية الطغاة، والى شاهدٍ على زمن العسف والقهر.. وانعدام الموقف الاخلاقي تجاه هذا الكائن الحي ـ العاقل ـ الذي اسمه الانسان.

أما ـ فرحان ـ في «حكـايات هذا النهار».. يتبعثر دماغه فوق ماء النبع وفي شقوق الصخور.. وفوق أعشاب الكروم وترابها. وأهل القرية يحرقون كل شيء فيها بلا رحمة. وفي «مقتل علي» يطفح الموت في كل مكان، حتى أثناء اللعب بالماء فيما بين الـصبيـان، ليختنق أحـدهـم، جرّاء قفـزة قوية.. فيغـرق رأسـه في وحـل القـاع. قاع «المطخ»، أما علي فيواجه الموت عبر صراع القرية على قناة المـاء، بعـدة طعنـات أردتـه قتيلا، في لحظاتٍ غاب فيها العقل تماماً.

عبر هذا المـوت الـذي تفـوح رائحتـه في كل مكـان، تتسرّب من بين مسـامـاته معان متعددة للحياة، قالهـا الكـاتب ببراعـة.. وبكثير من التماسك التقني في صياغة فن يتعامل مع الحياة بنـوع من الاحتجاج الانساني العميق والمذهل، وفي إطار من الرفض لهذا الموت بكل تفاصيله المتوحشة في هـذا الـزمن الجاهلي الذي عبرّ عنه الكاتب بطريقة الموت التي اختارها لشخوصه.. «فسلمى».. التي رموها في القبو وسدوا عليها كل منافذ النور والهواء، تموت بطريقة جاهلية تماماً، رغم الـزمن الشـاسع بين اسلوب الوأد القديم، والوأد الحديث.

أمّـا علي وفرحان فقتـلا في لحظاتٍ جاهلية مزمنـة. أو هكذا ورثَ العقلُ القبلي هذا الإرث الـلا إنسـاني الذي اسمه «الثأر والعصبية القبلية المتفشية في مسـارب العقـل العربي منذ البسوس وداحس والغبراء. إنها إدانة لعصر بأكمله.. عصر جاهلي مستمر فينا.. وتحت مسامات جلدنا رغم ما نرتـديه من أقمشـة الحضـارة والإدّعاء بانفتاح العقل على المعنى الانساني الكبير والخلاق المتمثل بالحرية.. بكل ما تعنيه من تفاصيل يومية في شتى مجالات الحياة البشرية. منـذ بدايات التاريخ.. وحتى نهايات هذا القرن.

ممدوح عزام في مجموعتـه الأخيـرة هذه يصيغ حكاية الموت والحياة، ويعيدها من جديد في كل قصة من قصصه.. لتتحول إحساساً ملحمياً.. يرافق الخليقـة منذ تكونها. إنه يستقطب التاريخ بلا تاريخ.. ويستجمع الحوادث والتفاصيل.. ويحيلها الى رموز مفعمة بالشفافية والفن، بحيث تبدو قصصه كما لو أنها قصة واحدة. تحاول، سَبْرَ الحياة للوصول الى كُنْه سرّها المرعب والعبثي المتوّج أخيراً بالمـوت. وليبقى التسـاؤل الأبـدي: لماذا يمـوت الانسـان هكـذا..؟! لماذا يحيا الانسان هكـذا..؟!، وعبرْ هذه التسـاؤلات المستترة في «معراج الموت».. قدّم ممدوح عزام الكثير من الحقائق والفضائح الواقعية المتوغلة في مجتمعنا.. منتزعاً الجرأة الفكرية والفنية.. ليُسقط عبرها.. القنـاع المـزيف الـذي أخفى.. ويخفي، تلك الفضيحة الكبرى في حياتنا اليومية.. فضيحة تخلفنـا وقبليتنـا السـائـد حتى الآن وبأشكـال مستحدثة ـ حسب الحاجة ـ هذه القبلية المتسلطة والمدعية بالكرامة والشرف.. المتمثّلة بـ «صياح الذيب» الذي يحافظ على المعادلة التاريخية للزعيم في مجتمعنا العربي، فينسف «سلمى» من الوجود. ويحتضن عشيقـاتـه. ينتقم «للشرف».. لينتهك بالمقـابل شرف الآخـرين، وبنفس المفهوم، ولا يتـوانى عن ممارسة الجنس عنوة مع أيّ من نساء القرية أو عن طريق المصادفة، وبطريقة قميئة تنمّ عن الخراب الداخلي في المجتمع وعن الأخلاقيات الـزائفـة الذكورية.. التي تحتقر المرأة من جهة، وتستخـدمهـا من جهة اخرى في الحقـل وفي الفراش.. كوسيلة انتاج. وحين يجتاحها التقصير والعجز عن انتاج العمل واللذة... يبحث هذا الذكوري المتخلف عن امرأة أخرى.

ففي «معـراج الموت» تبدو المرأة عاجزة ـ رغم محاولتها مواجهة الواقع ـ غير فاعلة.. سطحية.. تتلهى بالآني.. كأي كائن حي، تحمـل فكـراً معـطلاً عن ممارسـة الحيـاة: فسلمى تُغتصب بموافقة الجميع وحسب ما أملته المفاهيم المجتمعية المـوروثـة. وعندما تحاول ان تختار، تُزَجّ في «بيت الحصان» تذبل كوردة في صحراء قاحلة.. حتى اليباس.. حتى الموت.

«العـوانس» ـ عمّاتهـا ـ يعشن مع أحـلام مستحيلة.. تحولت الى مَلَل قاتل جعلهُنَّ يبحثن عن أي شيء مهما كان صغيراً وتافهاً.. ليعتبرنه حدثـاً هامـاً في حياتهن.. ليفتعلن جدلا مقيتـاً يتسلين به. فتارة يتفنن بإيصال «زوادة الموت» الى «سلمى» دون رؤية وجهها، وتارة أخرى باعداد الطعام السيء لها. ـ هكذا تقضي أوامر صياح الذيب ـ.

«لكن كل واحدة منهن كانت تفكر بطريقة واحدة.. ما الذي سيبقى لهن بعد موت سلمى سوى ذلك المدى الفارغ المنتن في ضباب الحياة»؟!

أما فاطمة في «حكايات هذا النهار» فتبحث بشيء من الجنون.. والأمل المستحيل عن «أخت روحها» عن نصف حياتها.. عن روح «فرحان» في كل الجداول.. وفي كل قطرة ماء. فلقد خرجت الروح من الجسد المخضب. هنـا.. فوق هذا النبع الجميل، لعلها سقطت فيه وانسابت مع الجـداول. كان عليهـا ان تبحث عن الأمـل المستحيل حتى يبقى للحياة طعمٌ ما، يشدها إليها.

إلاّ ان ممدوح عزام يجول هذا البحث بفنية عالية الى رمز من رموز البحث عن الحرية.. عن حياة جديدة. ولنصرخ جميعنا مع «فاطمة»: «وجدتها» ـ ولندرك «أن الله خلقنا معاً وسمى هذه البلاد لنا» (ص ١١١) كذلـك نكتشف، شيئـاً فشيئـاً أن «سلمى» هذه المرأة القادرة على الحب والخصب والعـطاء، تتحـول الى رمـوز ودلالات ومعـان جديدة.. فقد تجمعت فيها كل تطلعاتنا الى تجديد الحياة وقوانينها. ونسف ما تبقى من الإرث القبلي الذي يضطهدنا.

ان حرية «سلمى» هنـا مرهونة بحريتنا. وأن وأدها المستحدث من قبل «صياح الذيب» هو وأدنا المستحدث أيضا من قبل الطغاة القبليين، الذي يرتدون أقمشة الساسة الحديثين.

ان هذا العمل المتميز يمتلك قدرة فنية عالية على الايحاء والتأثير.. والتغلغل في وجدان المتلقي وعقله معاً. إذْ استطاع بشكل خلاق.. أن يصيغ التـوازن الـدائم بين الفكـر والحياة. عبر رؤية شمـولية واعية. دون ان يطغـو هذا التوازن على السطح أو يُجهز على حالات التدفق والعفوية في أعماق الشخصية او الحدث على السواء.

إن هذا التوازن المستتر بجماليات الفن هو الذي يعطي العمل الفني قدرته على الحياة، وهو الذي يجعل من قراءته تجربة قادرة على إضافة شيء ما، غني وثري الى وجدان المتلقي.. والناس.. والمجتمع.

ففي «سمـاء صافية» مثلاً، يقدم لنا الكاتب صورة لقـرية صغيرة تضج بالحياة والموت والحلم والانتظار، وبكل ما يتعلق في هذا الكون.. كأنها

صورة مكثفة له.

إننا نتعرف عليها من جديد، رغم ما ألِفْناه بها. لكن سَبْر هذه القرية (الوطن) من قبل فنان بارع.. أزاح عنها الألفة العادية المكرورة.. لتتحول الى عالم نكتشفه للمرة الأولى. عالم جديد ومدهش.. يعجز الانسان عن الاحاطة به، دون اكتشافه من قبل الفنان. وهنا تبرز أهمية ودور الفن في المساهمة ببناء الحياة وصياغتها من جديد.. على طريقته الخاصة.

من الملاحظ أن السمة الأولى التي تبرز في قصص «ممدوح عزام» الأخيرة هي اقترابها من روح الشعر ـ والامثلة كثيرة ـ إذ استخدم الكلمات استخداماً شعرياً.. يتفجر بالايحاء والصور.. وجمالية الرموز وأبعادها.. ودلالاتها الفكرية والفنية معاً. انه يوقظ المعاني الكثيرة.. الغافية في جسد الكلمات الشاحب المتغضن الجاف من طول استعمالها النثري، الذي ضيق معانيها وآفاقها، وأخْضعها لمعايير جامدة تماماً.

إنه يعيد للغة إشراقها وحيويتها.. لغة ترقى الى مصاف التجديد اللغوي..

إن عالم ممدوح عزام لا يعرف المترادفات بمعناها اللغوي المعروف، لتأكيد المعنى ـ إذ ان كل صيغة يضيفها، حتى لو بدت للنظرة العجولة متشابهة ـ، تُغني الحدث وتمنحه الكثير من الايحاءات. إنه يعتمد على خلق الصورة التي تستوعب الحركة، تجسدها في ملامح مفردة وخاصة لا تتكرر. وهي التي تصوغ جزئيات الحدث وتخلق الشخصية، عَبْر تفاصيل صغيرة مجدولة بعناية وصبر ودأب، وحساسية، تنمو عَبْرَ شبكة من الأحداث والاحاسيس المبثوثة في عالم قصصه قالها ببساطة ودون مبالغات أو تسطيح، كما يفعل البعض باستخدام التعابير المعقدة والغامضة والمفتعلة، والتي لا تشكل أي قيمة فنية في بنية العمل القصصي.. بل تثقله حتى الوهن.. لتخرجه عن لغة القص، ولتحول الكتابة الى حذلقة فارغة.. واصطناع لا مبرر لوجوده.

إن اللغة الفنية لدى ممدوح عزام هي اللغة المستمدة من طبيعة التجربة وموحياتها. وليست اللغة المستمدة من مثال سابق ـ قديما كان أم حديثا ـ كل ذلك مرّ عبر النشاط المحموم للمخيلة ـ الواعية العارفة ـ التي لا بد من ان يطلق عنانها الكاتب.. عابراً مخافر «الاسمنت الخانقة» وأسوار «الأسلاك الشائكة» ليدخل في محنته الممتعة التي لا نهاية لها.

كيف يدخل..؟ هذا هو سرّ الكتابة.. سرّ العملية الابداعية لدى الفنان التي تحمل خصوصية الصوت المنفرد، المتنوع الذي لا يكرر نفسه.. والمتوحد بآن معاً. وهذا سر نجاح ممدوح عزام في «معراج الموت». □

ابن الجوزي يتمسرح في السان جورج

هادي حمودي

«الجليس الصالح والأنيس الناصح»

سبط بن الجوزي

«المسرح العربي الحديث»

بول شاوول

«بار السان جورج»

سعيد ابو الريش

«رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٨٩

■ يجلس الجليس الصالح الى جنب الأنيس الناصح في صالة (راحة النفوس وروح القلوب أبي المظفر موسى بن أبي بكر بن أيوب) يتابع مسرحية (ملك الزمان) المتودد الى بار السان جورج في بيروت، من غير ان يرصده بول شاوول ضمن (المسرح العربي الحديث).

وتختلف الآراء في تفسير هذه الظواهر المذكورة في أعلاه، عبر اختلاف اجابات جملة من الأسئلة التي يطيب لبعض الفضوليين اثارتها، طلبا لاختلاف الأمة، وفرقة الائمة، لتظل الغُمة هي الغُمة، والنغمة هي النغمة. ومن جملة تلك الأسئلة:

١ـ لماذا صار الجليس المذكور جليسا، لا وَقيفاً؟

٢ـ لماذا وُصف هذا الجليس بالصلاح، فقيل في توصيفه: الجليس الصالح؟

٣ـ لماذا وكيف جلس هذا الجليس الصالح الى جنب الأنيس الناصح؟

٤ـ لماذا كان ثمة أنيس؟ ولماذ هو أنيسٌ وليس وحيشاً؟ ولماذا هو ناصح وليس منتصحا؟ ولمن يوجه نصيحته؟

٥ـ لماذا جلس هذان المزبوران في صالة راحة النفوس وروح القلوب أبي المظفر؟

٦ـ لماذا وكيف صار أبو المظفر (راحة النفوس وروح القلوب)؟

٧ـ هل ثمة علاقة بين المذكور في أعلاه والجارية روح القلوب وراحة النفوس المذكورة في خرافات الف ليلة وليلة؟

٨ـ لماذا كان ملك الزمان يتودد الى بار السان جورج؟

٩ـ لماذا كان المزبوران يتابعان تلك المسرحية؟

١٠ـ لماذا لم يرصد بول شاوول تلك المسرحية وأبطالها ومشاهديها الجليس الصالح والأنيس الناصح، على الرغم من (٥٧٠ صفحة) بحسب رياض الريس للكتب والنشر ١٩٨٩م؟

*

والحقيقة التي لا جدال فيها أن هذه الأسئلة قد حيرت جميع الناظرين حتى قيل: انها من الأسئلة المفردات العواقم، أي التي لا اجابات لها.. بل لقد خيل الي حين نظرت اليها في الساعة الثالثة صباحاً بتوقيت غرينش انها من الأسئلة اليتيمة، التي لا نظائر لها في الحياة، على غرار القصائد اليتيمة او الأبيات اليتيمة أو الكتب اليتيمة.. ثم اني عندما أعدت التفكير في هذه الأسئلة بعد ذلك بأربع ساعات، حين صحوت من النوم تماما، في الساعة السابعة بتوقيت بيك بن، رأيت ان هذه الأسئلة لا يمكن أن توصف باليتم، وذلك لأني شخصيا لديّ مئات الأسئلة التي لا جواب لها، وهناك ملايين عندهم آلاف الأسئلة التي لا جواب لها، مثل: كيف يمكن ان تُدفن الجثّة من غير أن تمرّ على الطب (العدلي)؟ وكيف يمكن أن يموت الانسان من غير ان يدخل غرف التحقيق (العدلي)؟ وكيف يمكن أن تعيش الدول من غير زنزانات السجن (العدلي)، والقيد (العدلي) والعدل (العدلي)؟ تماما مثلما تسأل أي سؤال بديهي آخر، كأن تقول: كيف يمكن ان تطلع على عالم المسرح العربي المعاصر من غير ان تطالع نقد الأربعمائة مسرحية التي عرض لها شاوول؟ وكيف تستطيع ان تتعرف على عالم الجاسوسية السافرة والمستترة وراء واجهات الصحافة والمنظمات الانسانية والسياسية من غير ان تستريح في السان جورج متمتعا بكرم سعيد أبي الريش؟ وكيف تتمكن من سبر أغوار الجليس الصالح ورفيقه الانيس الناصح من غير ان تفهم ابن الجوزي حق الفهم؟

كيف يمكن أن يموت الانسان من غير ان يدخل غرف التحقيق؟

لذا صح رأيي على أني كنت مخطئا جدا في عد تلك الأسئلة من الأسئلة اليتيمة.. فالاختلاف ◁





واضح تماما بين الاسئلة الموصوفة باليتيمة، وهذه الأسئلة المتوالدة باستمرار من آباء كثيرين من مشرعين (بكسر الراء) ومشرعين (بفتحها) وهكذا قورت الاقتناع بأن تلك الاسئلة هي من قبيل الاسئلة المفردات العواقم، على ما ذهب اليه غير واحد من (المحققين) الأفاضل في الأسئلة وجواباتها، تمرينا لمجابهة اسئلة منكر ونكير التي يحذرنا منها كل جليس صالح وانيس ناصح.

غير أني في تمام الساعة الثانية بعد الظهر، بحسب توقيت قيلولتي اليومية، رأيت اني كنت مخطئا في هذا أيضا. فليس ثمة من سؤال عقيم الا إذا كان واحداً. وهذه الأسئلة باسم الله ما شاء الله. عشرة بالتمام والكمال، ويمكن أن يتفرع على الواحد منها عشرة أسئلة أخرى، بل وأكثر؟! ثم كيف تكون الاسئلة بلا جواب، وهذا جميل بثينة يزورني عند قيلولتي ليُنشدني قوله: (لكلّ سؤال يا بثين جوابُ)؟ ثم تذكرت ما كان يردده على مسامعنا اساتيذنا المبجلون في الثانوية والجامعة من ان الأسئلة الامتحانية يمكن للطالب الجاد ان يجيبها جميعا من غير حاجة الى وضع اسئلة تتيح للطالب حرية اختيار بعضها للاجابة وترك بعضها الآخر. ثم لو وجدت أسئلة بلا أجوبة لكانت أسئلة امرأتي - التي لا تقرأ مقالاتي عادة، والحمد لله - أولى من غيرها بالترك، والاعراض عن الاجابة، فمن أين لي ان أعرف السبب الذي يدعوني الى التأخر في الوصول الى البيت حتى مطلع الفجر أحيانا؟ أو قبيله بقليل أحيانا أخرى؟! فكيف.. ومن أنى، وأنا مضطر ان أجيب اسئلتها كل ليلة... وإلا..

وكيفما يكن الأمر، فلقد اقتنعت ان الأسئلة المذكورة لا بد ان يكون لها جواب سواء كان مثل الاجابات التي أقنع بها امرأتي أم مثل الاجابات التي أقنع بها مصحح الاوراق الامتحانية، ليتعطف علي بدرجة النجاح التي تنقلني من مرحلة الفاشلين الى مرحلة الناجحين، أو بالعكس!

وبالطبع، فأنا لا أطمع أن تكون أجوبتي هاهنا، على غرار أجوبتي (العدلية) في حضرة المحقق (العدلي) لأنه، باعتباره (محققاً) وباعتباره (عدلياً) لن يقتنع باجاباتي حتى لو وصل اليها بعد ان (يُفرجني) على نجوم الظهر والعصر وما بينهما تفريجا أقله ان تنفرج العظام من مواضعها، لتحل محلها عظام (عدلية) مدقوقة بالمسامير (العدلية).. بحسب التشريعات الأصولية، وقيل: الوصولية، أيضا.

ولهذا توكلنا على الله، وأخذنا هذه الأسئلة بقضها وقضيضها، وعرضناها على الاصدارات المذكورة (ابن الجوزي - شاوول - ابو الريش) وتم الاستنطاق بموجب القوانين المرعية، والقواعد العلمية، للحصول على الاجابات الطوعية... لأن هذه الاصدارات الثلاثة، تشكل من وجهة نظر الاستنطاق الفني، مثلثا مسرحيا، قاعدته شاوول، وضلعاه ابن الجوزي، وأبو الريش...

مثلث مسرحي، قاعدته شاوول، وضلعاه ابن الجوزي وأبو الريش

ولا تنسَ ان الحياة مسرح، وان الناس ممثلون...

والله من وراء القصد...

*

الاجابات، على وفق الجمع غير المذكور أعلاه بين جميع الأسئلة السالفة:

* كان العرب في الجاهلية قوما تعودوا الوقوف، وامتدحوه، ورفضوا القعود وذموه، سواء كان قعود القرفصاء أم قعود الما وراء، أو قعود الجلوس، او قعود الاقعاء. ولذا أكثر شعراؤهم ذكر الوقوف، كقول امرىء القيس: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) وقوله - لا فض فوه - (وقوفا بها صحبي علي مطيهم... يقولون لا تهلك أسى وتجمل)... وكقول فقيد الشباب طرفة بن العبد: (وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم... يقولون لا تهلكْ أسى وتَجلد).. وكقول النابغة الذبياني: (وقفتُ فيها أصيلالاً أسائلها... عيت جوابا وما بالربع من أحد).. والشواهد على هذا أكثر من ان تحصى في أشعار القوم وأعرافهم الاجتماعية.

وظل الوقوف ممدوحا، والجلوس مذموما الى ما بعد ظهور الاسلام في البيئات التي احتفظت بروح العادات الصحراوية، كما يظهر في قول أبي ذويب الهذلي في وصف بَطلين يرومان القتال: (فتناديا، وتواقفت خيلاهما... وكلاهما بطل اللقاء مُخدّعُ)..

ثمّ يمضي الزمان، وتظهر الدول والعواصم، ويستطيب القوم الجلوس على الكراسي الوثيرة والفرش الناعمة، متكئين فيها على الارائك والمساند... ويحتاج الجالسون المتكئون المُقعون المتقرفصون السكارى.. الى الوعاظ... فيستمعون اليهم، وعيونهم تصب الدمع مدرارا، ليمتزج - فداه أبي وأمي وبنو جلدتي - مع الخمرة الرائقة في الكؤوس التي تُنسي الهموم...

(أخبرنا جدي، أخبرنا أبو بكر القاضي، حدثنا الحسن بن علي، أخبرنا ابن حيوية عن ابراهيم بن سعيد عن أحمد بن محمد عن ابن الفهم عن محمد بن سعد، قال: دعا هشامُ بنُ عبد الملك بطاووس اليماني، فلما دخل عليه وطىء بساطه بنعله، ثم جلس الى جنبه، وقال: السلام عليك يا هشام. قال: فغضب هشام وأشار الى وزيره بقتله، فقال وزيره انه لا يحبسن هذا لأن هذا زاهد زمانه، فقال له هشام: ويحك لمَ وطئت بساطي بنعلك؟ فقال: أنا أطأ به بساط الله في كل يوم وليلة خمس مرات.. قال: فلمَ لا تسلم علي بالخلافة؟ قال: لأني وجدت بعض الناس يكرهون امارتك، فخشيت الله ان أقول يا أمير المؤمنين.....) (ابن الجوزي ٢١٩)..

فالجليس هو الجالس الكثير الجلوس سواء للمنادمة أم للتعويض باستماع المواعظ التي قد تودي بصاحبها، غالبا، الى ما تحت الثرى... الا اذا أثبت الطب العدلي انه من المجانين الذين تسقط عنهم العقوبات (ملاحظة: ألغي هذا البند التخفيفي عن المجانين، في العصر الحديث، نظراً لالتزام المحقق العدلي بلائحة حقوق الانسان التي لم تذكره.. انتهى ملخصا!!)..

(وحجَّ الأصمعي مع هارون الرشيد حجته التي نذر فيها ان يحج ماشياً - بأبي هو وامي وبني جلدتي - قال: فلما وصلنا القادسية سارعت الى الكوفة، فرأيت حلقة عظيمة، وإذا رجل عليه أطمار رثّة وهو يلعب بالتراب، فقلت: من هذا؟ فقيل: بهلول المجنون. فقلت؛ والله لامتعنّ عيني بالنظر اليه، فطالما سمعت منه الحكم، فبينا نحن كذلك اذ أقبلت مواكب الخلافة، وأقبل الجيش، فرفع رأسه، فقال: ما هذا؟ فقالوا: عسكر الخلافة، وهو راجع من الحج (ملاحظة: لا ندري، ولا المنجم يدري لماذا التف الناس حول بهلول المجنون، وأهملوا الالتفاف حول عسكر الخلافة العائد من الحج!!) قال: فوثب (بهلول) حتى أتى باب الكباش، ثم وقف على طريق الرشيد، فقلت: والله لانظرن ما يريد! قال: فما لبث ان أقبل موكبه، وهو فيه، وكان اليزيدي معادلا له في ذلك اليوم، فلما أبصر بالناقة، وهي تزف ما بين العسكر اذ بدر نحوها، ونادى بأعلى صوته: يا أمير المؤمنين (في مواضع أخرى انه نادى: يا هارون) ثلاثا، فشق ذلك على الرشيد، وقال لليزيدي: يا أبا محمد، من المجترىء علي؟ فقال: هذا بهلول المجنون، يا أمير المؤمنين. قال: فسري عنه، ورفع سجاف القبة (ملاحظة: لا تنس انه نذر ان يحج ماشيا وهو جالس أو قاعد أو مقع أو مقرفص على قَتب الناقة! فمشيُ الناقة مُغن عن مشي الخليفة، وقائم مقامه... انتهت الملاحظة الاستطرادية) وقال: لبيّك يا بهلول ما تشاء؟! فقال: يا أمير المؤمنين(!) حدثنا أيمن بن نابل عن قدامة بن عبد الله قال: رأيت رسول الله (ص) على ناقة له صهباء، لا ضرب ولا طرد، ولا اليك اليك، حتى رمى جمرة العقبة، ثم انصرف،

ولتواضعك في مسيرك هذا خير من تجبرك وتكبرك (ملاحظة: لا ندري اي مجنون يحسن ان يقولها اليوم!) فقال له الرشيد: أحسنت يا بهلول، ولك الجائزة العظمى، وهي عشرة آلاف درهم (على ماذا؟) عاجلة، فقال بهلول: لا حاجة لي فيها يا أمير المؤمنين(!) أرددها على من أخذتها منه. فقال الرشيد: فعليك دينٌ نأمر بقضائه؟ فقال: يا أمير المؤمنين، هؤلاء فقهاء عصرك أجمعوا على أنه لا يجوز قضاء الدَّين بالدَّين. فقال الرشيد: أفتحبّ ان نجري لك من مطبخنا كل يوم ما يكفيك؟ فرفع بهلول طرفه الى السماء، وقال: ما أنصفت يا أمير المؤمنين (!) أنا وأنت عبدان لله، أفتراه يذكرك لجلالة حالك وينساني لفقري...) (ن.م - ٢٣٩ - ٢٤٠). ويقول بعض الخبثاء ان الرواية تستمر فتقول ان الرشيد قد علا بكاؤه ونحيبه ولطم على وجهه، ونتف لحيته، ومزق ثيابه، وحثا الأوساخ على رأسه الشريف، ونزل ماشياً حتى عبر الكوفة... ولولا رحمة الله بالأمة، ورأفته بالأئمة، لتزهد هارون وتقشف... وكل ذلك - والعياذ بالله - بسبب مجنون، ربما كان هو نفسه مجنون مسرحية (لولو) الذي تتغناه فيروز:

خلصت القصة
خذني لعندك يا جدي
المجنون ألو حق يحاكم العالم
طيارات رمادية مثل الترغل
انفجار القنابل فضي بلون الشمس
ناس بالخنادق
ناس بالبارات
العدالة كارتون
الحرية كذب
صار الحبس كبير
كل حكم بالأرض واطي
حلّو يطلع الضو
خذني لعندك يا جدو... (شاوول ٤٨١ - ٤٨٢).

وهكذا كان الخليفة، حتى في نَذْرِ الحج ماشياً، جالساً، وهذا هو شأن الجلوس من بعد الوقوف، جلوس الدول، بعد وقوف الصحاري، ومن هنا جاءت التسمية بالجليس، وظهر التوصيف بالصالح، ومن هنا قال أبو نواس في شأن تغير عادة الوقوف الى الجلوس والقعود: (قل لمن يبكي على رسم درسْ..... واقفاً، ما ضرّ لو كان جلس؟)

واستمرت عادة الجلوس الى اليوم، في الخنادق، والبارات كما تذكر فيروز، أو في البارات فقط كما يذكر سعيد أبو الريش. وها أنت تقرأ هذا المقال وأنت جالس أو قاعد أو.... ألخ.. ولا أظنك متخندقاً، فالخندقة لا تسمح لك بالقراءة بل بالقتل.

وقد حُدّثنا عن سعيد أبي الريش انه ذكر الجلوس والجالسين فقال: (... في تلك الساعة المبكرة كان معنا في البهو عدد من الأشخاص الذين تجمعوا حول طاولاتهم ضمن حلقات تجتمع يومياً. كان هناك تجمع أصحاب الفخامة اللبنانيون الأغنياء الذين كانوا يلتقون بانتظام لاحتساء فناجين قهوة تركية لا تنتهي، مُحدثين أصواتاً، وتبادل الآراء والثرثرة عن موقع بلادهم في العالم، وممثلو نخبة لبنان في الأعمال والسياسة الذين كانت لهم علاقة بعالم الفندق الدولي أكبر من علاقتهم بالمشكلات التي تهدد مستقبل بلادهم. الى جانبهم جلست(!) مجموعة من اللاجئين السياسيين من البلدان العربية المجاورة، بأصواتهم التعبة، ووجودهم التعبة، وأعينهم التي فقدت بريقها، كانوا يناقشون الأنظمة الديكتاتورية التي تحكم أوطانهم معبّرين عن مخاوفهم، بالسرعة التي يطقطقون بها خرزات مسابحهم التي يحركونها باستمرار.. الى طاولة ثالثة جلس(!) رجلا أعمال أميركيان بأكمام قصيرة، وقصة بحارة كاشفين نقشات كبيرة زرقاء داكنة، أخذا يشرحانها لعربي من دولة غنية بالنفط (ملاحظة: لم تكن دولة هارون الرشيد تحلم بالغنى عن طريق النفط)... مجموعة واحدة لم تتجمع أبداً في البهو، ربّما لأنه واسع ومفتوح وفسيح، هم الجواسيس، كانوا يستعملون البار فقط....) (بار السان جورج - ٢٦).

مسرح ابن الجوزي اعتنى بالجلوس والجالسين، وكذلك حال مسرح سعيد أبي الريش، ولكن شاوول لم يعنَ العناية الكافية بذلك، فقد أنصبت دراسته التحليلية الناقدة لمسرحياته الأربعمائة، على النظرية المسرحية، والتطبيقات العملية للمسارح العربية على اختلاف مدارسها الفنية، وانتماءاتها الفكرية، والينابيع التي استقت منها، أي انه وجه عدسته نحو خشبة المسرح بكل ما يجري عليها، وأغفل - الى حد كبير - الجالسين في صالة المسرح، على الرغم من بعض اشاراته الى الجمهور المسرحي، كما في (العلاقة بين المسرح ووسائل الاتصال الجماهيرية في الوطن العربي) (ص ١٢٢ - ١٢٦) ومواطن أخرى قليلة... ونحسب انه لا مسرح شاوول ولا مسرح أبي الريش ولا مسرح ابن الجوزي، ولا غيرها من مسارح الحياة تستطيع الاستغناء عن الجالسين، والقاعدين، والمُقْعِين، والمتقرفصين... □

هادي حمودي:
ناقد من العراق، ويقيم ويعمل في لندن، له سبعة عشر كتابا في اللغة والأدب والتراث، وعديد من المقالات. كتب في «الناقد» سابقا، باسم أدبي، هو أنيس الجزائري.

وصل حديثا

نادر سـرور

. كتابات . ١٩٦٤ . ١٩٨٤

. فاضل عباس هادي

. نصوص: مقالات وقصائد

. منشورات الجمل كولونيا . ١٩٩٠

■ يهدي فاضل عباس هادي كتابه هذا ـ وهو الأول له بعد تجربة عشرين عاماً مع الكلمة في بغداد وبيروت وباريس ولندن، وهي «أعوام الهجرة الأربع» كما يجب ان يعبر ـ يهدي هذا المفتتح «إلى جين فوندا ولي مارفين وأبطال العصابة الآخرين في «كات بالو» [أي] الشريط السينمائي الممتع الذي [شاهده وهو يعد] هذه الكتابات للنشر».

بادئاً. فاضل عباس هادي كاتب من العراق ولد في مكان ما من جنوبه عام ١٩٤٣ وعاش فترة الستينات في بغداد. عمل في صحيفة «بغداد اوبزروفر» العراقية الصادرة بالانكليزية. نشر بعض كتاباته في مجلتي «الكلمة» و«شعر ٦٩». انتقل الى بيروت ونشر بعض كتاباته في «مواقف» و«العلوم» و«الفكر المعاصر» عاش في باريس اواسط السبعينات ونشر في «الرغبة الاباحية» التي كان يصدر آنذاك عبد القادر الجنابي وعصبة من أصدقائه: صلاح فائق، سركون بولص. هيثم مناع، وغيرهم. بعدها أقام فاضل عباس هادي في لندن، وبرز لديه ميل الى اصدار مطبوعات: مجلدات تنطق باسم السوريالية. فكانت مجلته «أدب» بالعربية والانكليزية التي أصدر منها ثلاثة أعداد. وآخر نشاط له في هذا المنحى مجلة (chrome) كروم. بالانكليزية، التي أصدر منها عدداً واحداً. وضمت قصائد ونصوصاً لسورياليين انكليز خصوصاً.

يقيم فاضل عباس هادي حالياً في برلين ويهتم بالتصوير الفوتوغرافي فناً ونقداً حول هذا الفن «كتابات» التي نحن بصدد اشاعة خبرها هي ـ كما جاء في اشارة تضمنها الكتاب واستقينا منها معلوماتنا عن الكاتب ـ «مختارات من كتاباته على مدى العشرين عاماً الماضية. وعناوينها: «في جزيرة التيجان»، الشتاء يكتب بقلم ذهبي» «قدح من الدموع المجففة»، «قررت اليوم»، «الكرامافون العتيق...»، «كان حلماً لا يمكن استعماله»، «مقدمة عن الشعرو والقصيدة». وهذه العناوين هي لنصوص تخفق في فضاء شعري. تليها مقالات ونظرات ذات طابع تأملي ونقدي انطباعي: «الدخول الى الغرفة المظلمة». «نفس رمادية النار»، «أثبتت الجنة زيفها»، «سورين كير كغارد»، «صاموبل بيكت»، «مات جويس آخر»، «لوعة بيرغمان»، «مارسيل بروت.»، «استطرادات رامبوية»، «دستويوسكي»، «تعاريف»، «متى وأين».

كتابات فاضل عباس هادي، هي حصيلة التماس لشرقي مع الحياة الغربية في بعدها الثقافي، وفي نزوعها الى تمجيد الانقطاع عن الأصل، إنها ثمرة البحث عن انتماء الى «اليتم»، ولكن هذا اليتم الذي لا يتحقق، يتحول اللجوء إليه لجوءاً الى الوهم، والانتماء الى حياة واقعية، قاسية، يمكن معاينتها هي الحياة الغربية. من هنا نقع على وعي مشقوق. ازدواجي، فيتحقق اليتم في الكلام عليه. ولا يدل الأثر على تجربة حققته وتصير «فكرة السوريالية» لباس التعبير عنه، ولا نعثر في نصوص فاضل عباس هادي الا على حطامها. خصوصاً اذا كانت المعاينة تتناول نصوصه التي تقترح نفسها شعرية. في حين يمكن الوقوع في تأملاته النثرية على ايماضات ولمعات أكثر شعرية من شعره الذي نقرأ فيه:

«أجالس الزمان في حوار قوامه الاضداد
وبيننا اص ورد سماده الدهري حبر ورماد
من خبزي اليومي اسقيه ومن ثقل خطوات العباد
وهي تجتاز المسافات بأرض مالها امتداد».

«من مقدمة الشعرو القصيدة (ص ٤٠)

سقت هذا المقطع لا لأنه يمثل نموذجاً لشعره [فما نصح النمذجة في الشعر] وإنما لأنه رضي على نفسه هو السوريالي ان يضمن كتاباته هذا المقطع وامثاله، وليس فيه ـ لو صحت ضرورة الدعوة الى السوريالية ـ من السوريال شيئاً. بل انه بما فيه من إحساس بالذات ثقيل، ومن تجسد للشائع الماضوي من القول والتخيل والصوغ، يناقض ويهدد دعوة فاضل عباس هادي السوريالية من أساسها، ويهديها حبلاً ليديها ويربط رجلها بقطعة حديد!

لعل فاضل عباس هادي يصلح ان يدير مجلة قيمة على شاكلة chrome ، فينشر للسورياليين اشعارهم، ولا يصلح ان يكون شاعراً سورياليا كما يطمح هو. والله أعلم. □

. اشغال يدوية

. شعر

. زكريا محمد

. منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٩٠

■ هذه هي المجموعة الأولى لشاعر يقف على اعتاب الاربعين. شاعر قرأنا شعره في الدوريات الأدبية العربية منذ أواسط السبعينات. مقل، وقصيدته تميل الى القصر، وتمتاز لغته بعذوبة وشفافية، توهجهما مخيلة تلتقط اليومي، وتبني عالمها من ذاك التواصل بين أجزاء فككتها قسوة العالم.

فتطلع القصيدة تحديا للموت، ومروراً على القسوة بالرقة. واذا كان البوح، يظهر صوته أعلى من الأصوات الأخرى في القصيدة، فان ذلك مرده حياة شعْرية قلقة واستجابة من الشاعر تنزع الى تبديد ذلك القلق، بدل تفجيره.

من هنا، فإن صور الالفة المصدومة بالحدث الذي يكسرها، تطبَع التطلب الشعري لزكريا محمد:

«يتاماكِ لم يشربو بعد كأس الحليب
ولم يأكلوا كعكهم
ولم يألفوا غيبة الصوت عن صبحهم
يتاماك ما برحوا في انتظارك كيما تعودين باسمة:
في يديك الحليب
وفي شعرك البرتقال
اهدأوا يا صغار
اهدأوا
أمكم ذهبت كي تعيد العصافير للبيت كي تعيد الفراخ التي أذعرتها طيور الحديد».

قصيدة «قاذفات» (ص ٥١»

والى هذا النزوع، فإن فكرة الحرب، وموضعاتها الجمة، هي ما يأخذ القصيدة، الى غاياتها الكامنة، في ذلك السعي الى استجلاء الارض بعدها، ومساءلة الروح عما فقدتْ وحصّلتْ.

لا يفاجىء شعر زكريا، الا قليلا، لا يصدم بما يضمره، ويوحيه، ولكنه أيضا لا يهب نفسه بسهولة. فهو شعر مقتصد، شعر لا يذهب صوب مقاصده من أسهل الطرق، فهو شعر دأبه ان يوارب، ان يلمّح حتى عندما يصرح:

«انتهت الحرب
عاد الرجال الى دورهم
عادت الطائرات من الجو
عاد القتيل الى ركنه في الجدار»

«اغاني الحرب انتهت» (ص ٤١)

كما ألمحت، تحتل فكرة الحرب، مركزاً بارزاً في شعر زكريا، بل إنها تكاد تسيطر على أجواء المجموعة كلها. تذهب قصيدته اليها، لتلبي رغبة في الرثاء، دفينة لديه. ولا تتجسد الحرب، مشاهدها، آثارها، ما يدل عليها، لتكون شيئاً في ذاتها، مداناً، وانما هي موضوعة تصلح دائماً ان تكون مدخلا لشعر يتطلع الى قصد فني، تستعاد الحرب من ظلالها، من المسارح الصغيرة يشغلها أشخاص، وأمكنة، ومشاعر وحتى بواسطة أفكار جانبية، لتكون التماعات، وليعطي الشعر حكمته، وامثولته وكذلك يأسه من جدوى الوجود الشخصي، وجدوى كل وجود. □



سقوط التاريخ في مصرف الأوهام

نيات حسنة لتجديد بلاط جهنم

أحمد يوسف داود

.١.

■ من وجهة نظر معرفية، يزداد الاقتناع يوماً بعد يوم بأن العرب هم إحدى أهم الضحايا في العالم لتاريخ صنعه الغرب المعاصر على أسوأ ما يمكن صناعته من الأغاليط.

إن هذا الغرب ـ الذي في أساس ايديولوجية هيمنته يكمن تزوير التاريخ بما يخدم هذه الهيمنة ـ لم يعمد فحسب الى التقليل الفاضح من قيمة الابداعات الحضارية للعرب، بل انه أساسا قد تعمد ان يوجه ضربات محكمة قاصمة الى وحدة وجودهم الحضاري العام وخصوصيته وأسسه المعيارية، فيفتت بذلك وحدة هويتهم القومية، ويحول دون نهوضهم مجدداً باعتبارهم أكبر كتلة بشرية متجانسة لغوياً واعتقادياً واجتماعياً وإنتاجياً في منطقة حوض المتوسط، التي كانت وما تزال المركز الرئيسي لإنتاج حضارة العالم وتحديد مصائرها المستقبلية بصورة عامة.

وما يتم الآن من تطورات «إنتاج الحضارة» سواء في المركز أو في الاستطالات التابعة له هي تطورات تضع البشرية كلها ـ لا العرب وحدهم ـ على مفترق خيارين لا ثالث لهما:

ـ إما كارثة شاملة للجنس البشري كله..

ـ وإما المبادرة الى تصحيح ما يجري بثمن مهما يكن باهظاً فإنه لا بد من دفعه تفادياً لتلك الكارثة.

وعلى هذا فإن إعادة قراءة التاريخ المصنّع غربياً بغية دحض الأغاليط فيه، وكشف المطموس منه، وإعادة ما يمكن إعادته من حقائق الوجود الحضاري العربي والانساني العام الى نصابها.. ليست مهمة معرفية نبيلة فحسب، بل هي أصلا معركة هامة وأساسية في حرب الوجود الناجع ضد الشرانية الكارثية التي سببها عصر الرأسمالية/ الامبريالية لمجموع البشر خلال القرون الثلاثة المنصرمة، على الأقل!

ومن أهم عناصر النجاح في هذه المعركة الهامة ليس استبدال أغاليط بأغاليط مضادة، بالتأكيد.

وإذا كان الغرب قد بنى أيديولوجية هيمنته على أساس نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة، حيث العرق الآري المبدع يحقق ذروة إبداعه الأولى في (المعجزة الاغريقية!) ثم يتابع «دورة إبداعه الإعجازي» بامتصاصه لـ (المعجزة العبرانية!) في التوحيد عبر «توليدها للمسيحية» التي صارت «دين الغرب» بعد هلينتها ـ أي توليفها بما ينسجم مع الفكر الهيليني ـ، وإذا كان هذا الغرب قد جعل التوراة مرجعه المقدس في أمر «التاريخ» رغم أنف الوثائق والحقائق... فإن ما ينبغي أن يراه بوضوح كل ناظر في التاريخ برؤية جديدة هو أن التوراة ليست المرجع الصالح لا هي ولا كتابات فلافيوس يوسف. فليس ثمة باحث أو مطلع يجهل الآن «مدى قدمية» هذا المرجع، ولا الظروف التي كتب فيها منذ عاد عزرا من بابل حيث ابتدأ كتابته إلى مستهل القرن العاشر الميلادي حيث انتهت هذه الكتابة... كما ان باحثاً أو مطلعاً لا يجهل بالمقابل مدى الخلط الذي في كتابات فلافيوس يوسف، حسبما هو شائع ومعروف!

ومن جهة أخرى، فإنه يتعين على من يرغب في إعادة النظر في التاريخ ألا يُسقط مفاهيم هذا العصر على عصور بعيدة مضت، ولا أن يعتمد روحية المرحلة الحضارية الراهنة ومعياريتها في الحكم على مراحل وحلقات حضارية قديمة انتهت.. ان لكل حلقة حضارية روحيتها ومعياريتها الخاصتين اللتين بهما يُنظر إليها وفيها. وهذه ـ كما هو معروف ـ قاعدة في البحث التاريخي الصائب أصبحت بمثابة المسلمة أو البديهية، ◁



◁ وبدونها يفقد كل بحث مصداقيته، ثم لا نصل في النتيجة إلا الى استبدال أغلاط بأغلاط!!

على أنه ما من شك في ان جملة الآليات التي تحكم طوراً من أطوار التاريخ يستمر الكثير منها في الطور التالي متكيفاً ومتجدداً ومتغيراً بما يناسب اشتراطات الموجودية. . وهكذا، حيث يسير التاريخ عموماً في صيرورة مستمرة لا توقف فيها.

•٢•

لقد دفعني الى إعادة توكيد هذه المسائل التي تبدو لي بسيطة بقدر ما هي أساسية، مقال الأستاذ الصادق النيهوم: «أين خسرنا؟ ولماذا؟ قراءة في تاريخ المصرف الحر»(*). فالأستاذ النيهوم يحاول إعادة النظر فيما يبدو كأنه «روح حركة التاريخ العام» التي أفضت بالعالم الى الهيمنة الامبريالية، وبالعرب الى المواجهة المصيرية الحاسمة مع المشروع المصرفي اليهودي الجديد: الكيان الصهيوني في قلب المنطقة العربية التي هي قلب قارات العالم القديم. . . وفي محاولة إعادة النظر هذه، تبدو الحضارة كاملة ومشروع الوجود الانساني كاملا ـ حسب مقال الأستاذ النيهوم ـ موجهين كلياً بالفعالية اليهودية الخالصة: الفعالية المصرفية التي حولها ـ منذ البدء ـ تتمحور حركة التاريخ ومسيرته!!

وفي القسم الأول من المقال، أي في ذلك القسم الممتد حتى ملامسة أمر ظهور السيد المسيح، يقتنص النيهوم من التوراة ومن فلافيوس يوسف أو الناقلين عنه ما يدعم «فكرته» اقتناصاً مخلًا ان لم نقل شيئاً آخر. . مسلّماً في ذلك لا بمعطيات التوراة عن أقدمية «الوجود اليهودي» وفعاليته، بل صانعاً فوق ذلك لليهود تاريخاً إضافياً في مصر تحديداً منذ عصر الأهرام بصورة غائمة، ومنذ فترة غزو الهيكسوس بصورة مؤكدة!

وبالتأكيد ـ وليعذرنا الأستاذ النيهوم ـ ان هذا كله، رغم انه قد يكون مستنداً الى دراسات غربيين صرنا نعرف جيداً قصديتهم المغرضة، ليس إلا ضرباً من العبث بالتاريخ إذ يتضمن معايرة ما كان في مصر قبل ٤ ـ ٥ آلاف عام على ما هو قائم هذه الأيام من آليات حياة وروحية عصر مختلفة كلياً.

وقبل ان نتعرض لتفصيلات ما في هذا القسم من المقال من تمحلات وأغاليط، نتابع الأقسام الأخرى التي نأسف لأن يد الرقابة لم تسمح لنا بالاطلاع على ما فيها من «مسك الختام»!

وفي القسمين الثاني والثالث حيث لا يبدو المسيح إلا حامل عصا يطرد بها الصرافين من الهيكل، ولا يبدو محمد إلا محارباً خاسراً ـ في النتيجة السريعة ـ ضد «المصرف اليهودي»، يجري تغييب الحقائق الكبيرة في التاريخ الاجتماعي العام لعصر الرق الذي أنجزته روما بروح اسبرطية شديدة الذئبية. . ويخلص الأستاذ النيهوم الى نتيجتين تجافيان ـ مرة أخرى ـ منطق التطور وحقائق التاريخ الكبرى، وان استندتا الى بعض الظواهر المؤكدة الطافية على سطح التاريخ:

ـ الأولى هي ان الكنيسة أعلنت الزهد ضد الفعالية الربوية المصرفية، فكأن هذا حدث في غياب تام للمؤسسة الامبراطورية الروحية التي صنعت هذه الكنيسة في الشرق، أو كأنه لم يكن ـ في صيغته الرهبانية المنقولة مباشرة من مصر ـ تجديداً للانتاج المعبدي الضماني في الشرق العربي القديم ولشكله وترتيبه الذي يساوي بين الجميع داخل «الأخوية» الواحدة! حتى إذا جاء الرهبان السسترسيون في القرن الحادي عشر الميلادي كانوا أول من زرع (بذور النظام الرأسمالي في الانتاج) في الغرب كما يقول توينبي في مؤلفه الأخير «تاريخ البشرية». . . وليس اليهود!

ـ الثانية هي ان الطور الاسلامي كله يختصر لدى الأستاذ النيهوم في (إقطاعية قرشية قبل مرور ربع قرن على وفاة الرسول) وفي شخص (طاغية دموي اسمه زياد بن معاوية ـ والصحيح: يزيد!! ـ أكبر منجزاته التاريخية انه أباد أسرة الرسول وأحرق الكعبة بقذائف القطران المشتعل). ان النيهوم مستعجل جداً، فتصفية التاريخ العربي الاسلامي «بالضربة القاضية!» هذه لا تثير الريبة فحسب ـ رغم أنني أشاركه العواطف في الأمرين المذكورين! ـ بل هي تجعل عرب العصر الاسلامي، كعرب الآلاف الثلاثة من السنين السابقة على ظهور المسيح، مجرد زبد صغير في بحر التاريخ المصنوع بروح يهودية ومصرف يهودي لا يهزم!!

أما القسم الذي يلي ـ وهو القسم الأخير المتبقي لنا بعد عبث يد الرقابة ـ فهو القسم الذي سيلح فيه الأستاذ النيهوم على ان أوروبا في «عصر نهضتها!» بكل دولها ومجموعاتها البشرية القومية المختلفة. . ثم أميركا وبقية استطالات الغرب في العالم، ليست في واقع الأمر إلا «مشروعات مصرفية يهودية» حيث (كان مشروع التوراة القديم يبدو قديماً أكثر مما يجب، وكان على اليهود ان يعيدوا صياغة الشريعة «بلغة» العصر)!!

ينفخ في «حبة» اليهود حتى تصير «قبة» الحضارة التي لا مثيل لها طامسا ما لا يحصى من حقائق هذا العصر

وهكذا تمكن اليهود من ان يوحدوا العالم تحت سيطرتهم بأداة «المصرف»، حسب النيهوم! وربما ان ما تبقى من التاريخ ومن المفهومات ومن العلم وقوانين العلم وحركة الناس وصراعاتهم وأحلامهم ما هي الا كلام فارغ لا نتيجة له!

•٣•

هل يتعين علينا ان نناقش كل هذه «المقولات» التي يصبها الأستاذ النيهوم بحمية على رأس القارىء، آخذين أمر إعادة الحقائق الى نصابها ومناقشة المعلومات والقرائن، كهدف لهذه المقالة؟!

إن هذا شيء يطول وليس موضعه هنا.

ومع ذلك فإن ثمة ما يمكن ان يقال: ببعض التفصيل على القسم الأول الذي يتناول التأسيس من قبل النيهوم «لمصرف» وأساليب مصرفية لم توجد في مصر القديمة إلا في أوهام من أخذ منهم من الدارسين الغربيين أو في أوهامه الشخصية، ولتاريخ لليهود مضاف على التاريخ ومصنوع من خارجه. . . . وببعض التلميح للأقسام الأخرى التي تتناول عصوراً لاحقة معروفة، أو شبه معروفة على الأقل، بشيء من الموضوعية والدقة.

إن معرفتنا للعصر الحديث مثلا لا تسمح لنا بتاتاً برؤية أوروبا الحديثة واستطالاتها كمجموعة من «المزارع» و«المشروعات المصرفية» اليهودية، رغم الفعالية القوية لرأس المال اليهودي في إطار فعالية الكل الرأسمالي العالمي.

وحتى لو اعتبرنا انه إنما يريد بمثل هذا المفهوم الذي زرعه مبعثراً في مقاله ان يعبر عن ان روح العصر هي: روح عمل رأس المال في السوق العالمية المفتوحة له بحرية، وفقاً للعقلية اليهودية التاريخية وللأسلوب اليهودي التاريخي. . فنحن نجده ـ في الواقع ـ ينفخ في «حبة» اليهود حتى تصير «قبة» الحضارة التي لا مثيل لها. وهو بذلك يطمس ما لا يحصى من حقائق هذا العصر وانقساماته وصراعاته وانهياراته. . ويدير حركة العالم الحديث كله بالفعالية اليهودية المالية المباشرة كما بميراثهم المفهومي التوراتي الذي يبدو للقارىء كأنما هو الميراث المفهومي / العملي الوحيد الناجح في الأرض!! إلى أين يقودنا مثل هذا الفهم في حقيقة الأمر؟!

لن نجيب على هذا التساؤل، لكننا لن نخفي شكوكنا رغم كل ما نفترضه من نيات طيبة لدى الأستاذ النيهوم.

أما أن يختصر الطور الاسلامي بعد فترة النبي العربي العظيم الى (إقطاعية قرشية. . وطاغية دموي) فإن هذا في الواقع ليس إلا بعض المساهمة في تضييع خصوصية الموجودية الحضارية العربية وهو يعكس فحسب نوعاً من «العقدة الأوديبية» حيال تاريخنا إذا صح التعبير، حيث تميل غالبية مستغربينا ـ على وزن «المستشرقين» ليس غير ـ الى قتل هذا التاريخ برفضه كلياً، يدفعهم الى ذلك إحساسهم بالدونية الحضارية إزاء فاعلية الغرب الراهنة، والتي نظنها مؤقتة وطارئة رغم كل ما تتبدى فيه من مظاهر قوة.

إن النظرة المنصفة للطور الاسلامي في عمومية ما قدمه، وباعتباره حلقة من حلقات الحضارة البشرية المتواصلة وفق منطق التطور التاريخي وقوانينه، تجده طوراً متقدماً جداً إذ هو قد ألغى عصر الرق نهائياً وأعاد ـ رغم كل مظاهر الاستبداد فيه ـ حقوق البشر الأساسية لهم، وأصّل استمرارها على أساس «إنتاج الحرفة الحرة». . وهذا كله موضع جدال نرجئه الى حينه ان اقتضى الأمر.

وليس أسوأ من اختصار الطور الاسلامي على طريقة الأستاذ النيهوم إلا حديثه السريع عن السيد المسيح والمسيحية. فالمسيح مجرد رجل مسالم «من اليهود!» يحمل عصاه (ويخرج لطرد الصرافين من ساحة المعبد معلناً إفلاس مشروع التوراة رسمياً). . وبالتالي: ليس المسيح ذلك العربي الآرامي الذي أجبر اليهود المكابيون أهله في الجليل على التهود تحت طائلة «التحريم» ـ أي الابادة الشاملة ـ يخرج مع بدايات تعفن عصر الرق الروماني بثورة معرفية /قومية عربية/ اقتصادية ـ اجتماعية، تتخذ سمة دعوة عالمية لتحرير البشر!! وليست المسيحية غير مجموعة من الزهاد في البدء على النمط الرهباني الكاثوليكي الغربي، رغم ان الأباطرة هم من سيستفيد منها تماماً مع بداية القرن الرابع حيث يضربون بقسوة كلاً من الأريوسيين والنسطوريين بما هم مجسدي حقيقة المسيحية التي رؤيت في مجمل المشرق على أنها إحياء في صيغة جديدة لنظام الضمان الانتاجي المعبدي العربي القديم، وللمعرفة الايمانية العربية القديمة ونظامها المعياري القيمي في مستوى جديد من التجريد ملائم لمعطيات ذلك العصر!! ان السيد النيهوم يمرق بسرعة فوق كل حقيقة باستثناء «حقيقة!» صنعها هو ذاته كمعطى لثلاثة آلاف عام سابقة ويريد توكيد استمرارها كحقيقة الحقائق خلال ألفين لاحقين!

وهي ان الوجود الانساني منذ بدئه يتأهب ـ في دورة أحادية من الصراع بين الاقطاع ورأس المال ـ كي ينتصر رأس المال بالنهاية بما هو ثمرة كشف يهودي متبصر، وروحية يهودية عملية متفتحة!! وبالطبع، لا يبدو ان ثمة محلاً لنا نحن العرب، ولا أملاً في الصراع ضد عالم يمتلىء بروحية اليهود وسطوة اليهود! طريقنا مقفلة وليس علينا إلا التسليم!!

٤.

كيف تأتى للأستاذ النيهوم ان يسير بالتاريخ على هذه الطريق الحتمية الأحادية، المارقة كالسهم نحو تحقيق «الوعد التوراتي» ـ المصرفي أو الرباني لا يهم ـ بامتلاك اليهود زمام السيطرة على العالم؟!

ان هذا قد احتاج الى تأسيس بدئي وجد لحظة إنشاء الحضارة، وما لبث اليهود ان كشفوه! والأستاذ النيهوم يتطوع كي يحرر هذا التأسيس على حساب حقائق التاريخ غير عابىء بشيء، حتى بالنصوص والقرائن. فلديه التوراة المتداولة ولديه فلافيوس يوسف. . وهذان يكفيان!! لن نجادل في أمر سلطة الفرعون الذي يتخيله النيهوم امبراطوراً معاصراً من طراز بونابرت. ففي كتابه «فجر الحضارة في الشرق الأدنى» للباحث هنري فرنكفورت كفانا أمر هذه المجادلة وهو ينقد فلسفة توينبي التاريخية ونظريته في «التحدي والاستجابة»، ويستطيع من شاء ان يراجع هذه المجادلة هناك! وما يهمنا ان نشير إليه هو ان ثمة عصراً واسعاً يمتد بين لحظة إنشاء الحضارة في حدود ٣٠٠٠ق. م في بلاد الهلال الخصيب ومصر، أي الأطراف الشمالية والغربية للدائرة الحضارية العربية، وبين إنجاز «عصر الرق» بكامل ما للمصطلح من مدلولات، على أيدي الرومان ورثة الروح الاستعبادية الاسبرطية.

هذا العصر تسقطه من الحساب كل تقسيمات التاريخ الى أطوار أو عصور متمايزة بأنماطها الانتاجية واشتراطات الموجودية البشرية فيها.

هذا العصر الذي صنعته القبائل القادمة من شبه الجزيرة العربية ـ والمسماة تمحلاً بالسامية ـ، بمن فيهم الكتلة البشرية الأساسية التي صنعت الحضارة المصرية حسب ما ينقله لنا فيليب حتي ذاته، تميز نمط إنتاجه بما سميناه قبل قليل «نظام الضمان الانتاجي المعبدي» حيث الجميع ـ من حيث المبدأ على الأقل ـ متساوون في الحقوق والواجبات داخل الأخوية المعبدية.

ان الأخوية المعبدية هي صيغة «الهيئة القرابية المجتمعية» في تمايزها داخل الكل المجتمعي للدولة القطرية الواحدة فيما هي تنتج وتساهم في تحديد مسؤولية كل كائن في أمر استمرار نجوع الخلق الالهي في الكون. أي ان الأخوية المعبدية هي الوحدة الانتاجية الأساسية في التركيب المجتمعي القرابي العام. وفي الترتيب الهرمي لمجموع الأخويات المعبدية المنتجة تتأكد أمور هامة أبرزتها وثائق سومر التي يُجمع الباحثون على ان حضارة مصر قد تأثرت بها تأثراً واسعاً منذ تأسيسها.

ـ أول هذه الأمور انه ليست هناك ملكية لغير الألوهة، فكل ملكية فردية في الإطار المعبدي هي حق انتفاع يستحقه صاحبه بعمله المنتج.

ـ كل أخوية معبدية أساسية تتبع الى مجموع معبدي أكبر، والمجموعات المعبدية هذه تتبع للمعبد الأكبر الذي يوازيه في القيمة الدينية: قصر الحاكم، بما الحاكم هو الكاهن الأعلى رمزياً. . وهو «مبدأ الوجود البشري» أي رمزه إيمانياً، فهو إذاً ممثل البشر في عالم الألوهة على مستوى الكون المخلوق فحسب، وهو ممثل مبدئية القدرة الالهية ـ لا الألوهة في ذاتها ـ بين البشر. . ان وضعه الايماني هكذا هو وضع «الابن» في المفهومات الايمانية المسيحية الأريوسية والنسطورية وليس في المسيحية بعد هلينتها!

> يمرق بسرعة
> فوق كل حقيقة باستثناء
> «حقيقة» صنعها هو ذاته،
> ويريد توكيد
> استمرارها كحقيقة الحقائق

ـ إن العمل في إطار الأخوية المعبدية عمل إنتاجي متكامل يحصل فيه الجميع على حاجاتهم الأساسية ويقدمون نسبة محددة من الانتاج لتكون احتياطياً للمعبد يصرف وقت الأزمات، وكل معبد صغير يقدم نسبة من احتياطيه للمعبد الأكبر وأخرى للقصر ـ في ما يحب الباحثون المعاصرون أن يسموه ضريبة! ـ وكل من النسبتين تشكل في جانب منها نفقات للطقوس، ولمستلزمات الفعالية الايمانية التي تلخص توق الجميع الى الخلود في الألوهة، كما تشكل في جانب منها احتياطياً اجتماعياً عاماً لأوقات الأزمات الخطيرة.

ـ كانت عمليات التبادل ـ كما الحرف التخصصية ـ يقوم بها أفراد لا لحسابهم الخاص بل لحساب أخوياتهم المعبدية أساساً. اما التجارة الكبرى خارج حدود الدولة فكان القصر أو المعبد الأكبر يقومان بها. وكان الأساس في التبادل هو التبادل السلعي لا البيع بالنقد رغم وجود الذهب والفضة كمعايير لقيمة الأشياء. لقد كان المطلوب من عمليات التبادل هو سد الحاجات أساساً وليس الربح بالمعنى المعروف اليوم.

وما من شك في ان التطور يعزز باستمرار أهمية النقد. لكن فكرة التبادل ذاتها ظل حافز الربح فيها ضئيلاً، لأن الانتاج خارج إطار الأخوية المعبدية ظل ضعيفاً جداً الى حد يمكن القول معه انه معدوم. وبالطبع، كل هذا نستطيع إثباته اذا ما اقتضى الأمر ذلك.

وهنا نتوجه الى الأستاذ النيهوم متسائلين: من أين طلع علينا بفكرة انه (خلال عصر الأهرام حوالي سنة ٢٦٥٠ق.م كانت دكاكين الصاغة قد تحولت الى بيوت مالية متخصصة تتولى جميع أعمال الصيرفة من تغيير العملات وإصدار صكوك سياحية، الى تمويل مشروعات الحكومة بقروض طويلة الأجل)؟!! أم ان الأستاذ النيهوم يفكر بناطحات السحاب وحي مانهاتن وهو يتحدث عن الأهرام؟!!

ان وزنات الذهب والفضة على أي حال ليست «عملات» تحتاج الى تبديل. . وهو لا يجهل ان العملة بمفهومها المحدد لا تخترع إلا في حدود النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد! وليته اكتفى بهذا القدر من الوهم، بل هو يمضي الى «صكوك سياحية» و«تمويل مشروعات حكومة» و«قروض طويلة الأجل». . الخ مما يستطيع الآن ان يعاينه في سوق البورصة بلندن، وليس في مصر القديمة التي كان لفرعونها حق إلهي في التصرف بكل ما فيها، ضمن شرط «العدالة» التي هي القيد الأساسي المبدئي على سلوك كل فرعون باعتباره (الساكن مع آت=الأتي، الظاهر، الأتم، فيض قدرة الألوهة الأول)!! إن كل ما سيرتبه الأستاذ النيهوم على أوهام المصرفية المصرية مردود تماماً. . وخصوصاً تلك الفقرة ◁



▷ البائسة التي يتحدث فيها عن «استعمار مصري في الألف الثالث لفرض الجزية وإنهاك الآخرين اقتصادياً»، وعن «مصادرة أراضي الفلاحين وبيع الفلاحين أنفسهم من أجل الضرائب»!! ان مصر لم تعرف الرقيق إلا نادراً كما يؤكد توينبي وغيره.. وهؤلاء الرقيق كانوا دائماً غرباء ولهم حقوق ومكانات في القصور يحسدهم عليها أحرار هذه الأيام!

إن روحية الحضارة المصرية ـ العربية بتوكيد واثق من جانبنا ـ لا صلة لها بكل مقولات السيد النيهوم ولا بأي منها بتاتاً.

أما نقله لفكرة فلافيوس يوسف عن دخول قبيلة كانت تسمي نفسها (العبرانيين أي الرحّل) ـ وهي ما يسميها فيليب حتي قبيلة راحيل استناداً الى يوسيفوس ذاته ـ فهو نقلٌ غير ذي مسؤولية، لأن صاحبه لا يمحّص الوقائع ولا يهتم حتى بالتوقف لتفحصها، بل هو يتابع غيره متابعة أمينة ما دام ذلك يخدم وهمه الذي ورط نفسه فيه. ان «قبيلة راحيل» لا تذكر بتاتاً في أي نص مصري وهي بالتالي من جملة «الخلط» الذي قدمه فلافيوس يوسف لا أكثر ولا أقل.

(في عصر يوسف كانت مصارف العبرانيين قد احتكرت تمويل حكومة الاحتلال ـ الهكسوس ـ).. الخ. هذا ما يقوله الأستاذ النيهوم مستطرداً بتفصيلات تدعو الى الرثاء.

ما هو عصر يوسف؟ وكيف ربطه بالهكسوس؟! ولماذا النص التوراتي هو المستند والدليل، وليس النص القرآني حول هذه المسألة مثلاً؟!

وإذا كان المرحوم سيد قطب قد أكد ـ ببصيرة نافذة ـ في كتابه «التصوير الفني في القرآن» على ان القصص القرآني هو للعبرة والموعظة ولا يجوز أخذه بحرفيته كتاريخ، فان النص التوراتي قد كتب بعد ان كان كهنة المسبيين في بابل قد توصلوا الى ان يكونوا ذوي حظوة لدى قورش الفارسي وربما قيمين على مكتبة قصره، فيطلعوا منها على جملة الحوليات والنصوص الدينية والحكايات والأمثال في كافة أرجاء الدائرة الحضارية العربية، ثم يعيدون صياغة ما يريدونه منها بما يخدم مصالحهم ومصالح جماعتهم الذين سيرغمونهم على تأسيس أول «غيتو» فور عودتهم من السبي الى بيت المقدس! إن سليمان التوراتي مفبرك على مقياس صورة «قورش» من قبل أولئك الكهنة. أما كل الحفريات التي تمت في فلسطين خلال قرن كامل بحثاً عن أي دليل مهما كان تافهاً على وجود «امبراطورية»! سليمان العجائبية فلم يكن حظها غير الفشل الذريع! فكيف جعل الأستاذ النيهوم من اليهود في عصر سليمان: (أصحاب اليد العليا في اقتصاد الشرق الأوسط، وكانت المصارف اليهودية تدير أكبر أسطول تجاري في المنطقة وتسيطر على أسواق عالمية تمتد بين الصين وبين اليمن)؟!! حقاً، إن لله في خلقه شؤون!

ان كتبة اليهود أنفسهم لم يسمعوا بأرض اسمها الصين زمن قورش. وها هو الأستاذ النيهوم يتبرع لهم بكل هذه العملقة الهائلة، وهم في سبيين اثنين، وبعد قرنين وأكثر من زمن سليمان التوراتي لم يزيدوا حسب الاحصائيات الأشورية للسبي الأول.. والتوراتية للسبي الثاني عن بضعة وثلاثين ألف نفس! فإذا نفعل تجاه هذا الكرم النيهومي العجيب إذاً؟!

إننا نفهم معنى ان يكتب الكهنة بلغة العملات والربا توراتهم بين زمن قورش ونهاية القرن التاسع الميلادي، أما ان يتطوع الأستاذ النيهوم لتصديق كل خيالات الحاخامات والربيين فذلك امر لا نملك حياله سوى الدعاء بحسن الختام!!

٥.

إننا نملك ان نعيد حقيقة الظاهرة اليهودية في التاريخ القديم الى أصولها وحقيقة تطوراتها، منذ ان صفيت الغزوة القوتية لبابل في حدود القرن ١٩ق.م، حتى يظهر ذكر العبيرو/ الخبيرو في الوثائق كمرتزقة غرباء وكمختصين بالسطو على المراكز الحضرية العربية وعلى القوافل في طرقها الرئيسية: من جنوبي الرافدين، الى ماري، فحران، فعاصمة الحثيين، فطريق التجارة الدولية بين مصر والأناضول في جنوبي فلسطين زمن تل العمارنة، حيث سيقوم تحوتمس الثالث بعد ذلك بعدة حملات لتطهير طرق التجارة منهم ويأخذ بعضهم أسرى الى مصر قبيل الغزوات المدمرة لشعوب البحر.. وحيث ستحشرهم الظروف القاسية زمن رعمسيس الثالث في سيناء القاحلة وقد انهارت التجارة الدولية نهائياً، فيزحفون ـ بعد عقد حلف قبلي بينهم ـ بحثاً عن أرض تمنع موتهم جوعاً. وهكذا تصل أعدادهم الصغيرة (٥ ـ ٧ آلاف نفس حسب فيليب حتي المتعصب لهم) كي يستوطنوا بين «أهل الأرض» الكنعانيين في فلسطين، ويوشكون على الذوبان نهائياً هناك لولا الحرب التي يستمر كهنة يهوه في شنها ضد تحضرهم... الى آخر تطورات هذه الواقعة التافهة التي لم تكن بمعيار حركة البشر في الشرق العربي شيئاً ذا قيمة..

لكننا نرى ان هذه المقالة ليس مقام الاستطراد التفصيلي في هذه القضية.

وما يهمنا هنا هو ان نتساءل أخيراً:

الى ماذا يهدف الأستاذ النيهوم في جعل «التاريخ» كله يهودياً في الجملة والتفصيل؟! إننا بناء على ما نعرفه من كتاباته لا نشك في قدراته ولا نشكك في نياته الحسنة. ولكن الى متى يمكن لنا جميعاً ان نترك جهنم مبلطة بالنيات الحسنة كما يقال؟! ◻

* ـ مقال منشور في العدد ١٩ من مجلة «الناقد» ـ كانون الثاني ١٩٩٠

ما هي مصداقية علم السنة بالنسبة للقرآن الكريم؟

بنحمد عبد الاله
من المغرب

■ طلعت علينا مجلة «الناقد» بمقال للصادق النيهوم حول موضوع علم السنة في العدد السادس عشر تشرين الاول/ اكتوبر ١٩٨٩، أوجز في مقدمة بحثه الخطوط العامة التي نهجها، فحدد من البداية أن علم السنة لا يعترف بأي منهجية علمية وينتحل لنفسه صفة القداسة. وسار في استنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى الرسول (ص) كما انه يخالف رأساً سنة رسول الله. ثم سار في اثبات الأدلة على الموضوع بناء على مجموعة من الادلة ارتأى بأنها علمية رتب عليها مجموعة من النتائج خلص اليها من مثل ان الرسول لم يكتب الحديث ليلغي كتب الحديث حتى يحرر النص المقدس من أهواء المؤسسات السياسية. الا ان هذه الأخيرة هي التي انتصرت بعد ذلك وأقامت دليلا على شرعيتها بالبحث عن دستور خاص في سنة جديدة وقرآن آخر، وهو علم السنة. وختم استنتاجاته هذه بأن عالم السنة الذي بايع الرسول في حجة الوداع، عاد يبايع الأسر الحاكمة ليس على نص القرآن بل على نص الحديث. وهذه النتيجة هي التي حدد بها عنوان بحثه «خيانة مرفوعة الرأس».

وبعد قراءة هذا الموضوع، ومقارنته بعلم السنة انطلاقاً من مصادره والتعمق في اطاره العام الذي وضع فيه كعلم تبين أن موضوع البحث بني على مجموعة من المسلمات لا بد من مناقشتها خاصة وأنها تحمل تناقضات

عدة أدت الى نتائج مخطئة وغير سليمة، جرتني كباحث أسعى الى الوصول الى ما صحّ من الأفكار وثبت ثبوتاً عقلياً يطابق واقع الموضوع الصحيح ويقنع العقل الى أن أناقشه على أن يكون مقياس مناقشتي لمقال الباحث بناء على أرضية نتفق عليها معاً وهو نص القرآن الكريم.

أرجع الى الفقرة الأولى من الموضوع والتي أراها، بعدما دققت البحث في مجمل المقال، هي مفتاح نسق موضوع الباحث، وهي تحمل عناصر عدة جديرة بالوقوف عندها:

- علم السنة ينتحل صفة القداسة.
- علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة.
- علم السنة لا يعترف بمنهجية العلم.
- علم السنة يخالف تماما سنة رسول الله.

ومن البداية أتساءل: من أين خرج الباحث بهذه الاستنتاجات؟

يبتدىء طرحه بأن علم الحديث أو السنة ينتحل لنفسه صفة القداسة. ومعنى ذلك حسب مقاله ان علم السنة لا يستند الى أي دليل يجعله مقدسا، أي لا يتعرض للتبديلات والتحريفات أو يتعرض لتقلبات الظروف الزمنية والمكانية كالقرآن الكريم بصفته مقدساً ومبرءاً عن التلاعبات والأهواء. وهذا الكلام أراه هو الذي لا يستند الى دليل وليس العكس. كيف ذلك؟

ان وضع مسح لكلمة السنة في اللغة وفي الشرع تفيد ما يلي:

فلغة السنة تفيد الطريقة. وهذا ما يستفاد من الرجوع الى معاجم اللغة وما يفهم من الآيات القرآنية الكريمة الثلاث التي أراد ان يثبت من خلالها الباحث ان كلمة السنة تعني نص القرآن. وبالرجوع الى التفاسير يتبين ان كلمة سنة في الآية: «سنة من قد قد أرسلنا»، والآية «سنة الله»، والآية «ويهديكم سنن الذين من قبلكم»، والآية «سنة الله»، تعني في اطارها العام الطريقة.

أما شرعاً فتطلق على ما كان من العبادات نافلة منقولة عن النبي (ص). وقد تطلق على ما صدر عن الرسول من قول او فعل أو تقرير، وحين الحديث عن الأدلة الشرعية تطلق السنة على فعل الرسول وعلى قوله وعلى إقراره.

وحينما نحدد هذه الكلمة «شرعاً»، يتبادر الى الذهن السؤال التالي: ما منزلة السنة من القرآن كنص شرعي أساسي؟ وللاجابة عن هذا التساؤل نتطرق لعنصرين اثنين.

- ما هو الدليل على ان السنة دليل شرعي؟

أولاً: للدليل القاطع على نبوة سيدنا محمد عليه السلام ورسالته على اعتبار انه هو الذي اتى بالقرآن، وهو كلام الله وشريعته ولا يأتي بشريعة الله الا الأنبياء والرسل بناء على الأدلة العقلية، وقد حتم الدليل العقلي أيضا أن تكون العصمة في التبليغ للنبي والرسول، إذ كونه كذلك يقتضي أن يكون معصوما وذلك لكونه لما كان مبلغا عن الله عز وجل وكان فيه بوصفه بشراً قابلية الخطأ والضلال والنسيان والكذب في التبليغ عن الله، اقتضى حفظ رسالة الله من التبديل والتغيير في التبليغ ان يكون الرسول معصوماً من الخطأ والضلال.

ثانيا: للدليل القطعي الثبوت القطعي للدلالة على ان محمدا عليه السلام لا يتكلم من عنديته بل يتكلم بوحي من الخالق عز وجل نساء على قوله تعالى: «وما ينطق عن الهوى ان هو الا وحي يوحى» سورة النجم ١٣. «قل انما أنذركم بالوحي» سورة الأنبياء ٤٥. وهذا يفيد على ان ما ينطق به هو وحي يوحى وعلى ان ما ينذر به انما هو وحي من الله تعالى، فالوحي هنا يفيد ناحيتين: الأولى هو الوحي المباشر فصار معنى، وهو القرآن الكريم. والثانية هي مضامين القول ومعانيه دون اللفظ. وهي أحاديث الرسول (ص)، فالله تعالى أوحى له بها وهو عبر عن هذا الوحي بلفظ من عنده أو بفعل منه او بتقرير منه أي سكوت منه عن فعل وقع أمامه. وللبرهان على ذلك ننتقل الى العنصر الثاني:

- السنة دليل شرعي كالكتاب سواء بسواء دون اي فرق بينهما.

ذلك لأن الدليل القطعي ثبت عليها كثبوته على القرآن الكريم كما رأينا في العنصر الأول. ولعل خير دليل عقلي نستند اليه هو القرآن الكريم نفسه. يقول تعالى عز وجل:

«وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا» سورة النازعات: ٤٠.

«من يطع الرسول فقد أطاع الله». سورة النساء: ٨٠.

«فليحذر الذين يخالفون عن أمره ان تصيبهم فتنة أو يصيبهم عذاب أليم» سورة النور: ١٣.

«وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من امرهم». سورة الاحزاب: ٣٦.

«فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلموا تسليماً». سورة النساء ٦٥.

«فإن تنازعتم في شيء فردوه الى الله والى الرسول». سورة النساء: ٥٩.

«قل ان كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله». سورة آل عمران: ٣١.

فاذا استقرأنا هذه الآيات جميعها مع تتبع أسباب نزولها، نجدها تخاطبنا بشكل قطعي الثبوت، قطعي الدلالة باعتبارها من القرآن الكريم والتي كما أشار اليها الباحث في مقاله ان النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن، وتبين بشكل صريح وجوب الأخذ بالنسبة كالأخذ بالكتاب سواء بسواء من غير أي فرق للتناسق التام بينهما. اذ أردنا قول العكس فأين هو دليلنا أمام هذه الآيات؟ فحري بنا رفض قول القائل ان عندنا كتاب الله نأخذ به دون سواه من سنة أو إجماع أو قياس لأن أي اسقاط أو انكار لما سوى الكتاب هو خارج عما أقره الاسلام. فكيف يمكن القول اذن ان السنة تنتحل لنفسها صفة القداسة وتتصيدها؟

- ما هو اذن الترابط القائم بين الكتاب والسنة؟

يكمن الترابط في المحاور التالية:

* السنة قاضية على الكتاب: على اعتبار ان القرآن يكون محتملا للأمرين فأكثر، فتأتي السنة بتعيين احدهما فيرجع الى السنة ويترك مقتضى ظاهر الكتاب. وكذلك الحال أيضا حين يكون ظاهر الكتاب امرا فتأتي السنة فتخرجه عن ظاهره. واذا تم الاقتصار فقط على الكتاب فان ذلك سيحدث عجزا صارخا في التعامل مع الأحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم، والأمثلة على ذلك عديدة.

* السنة بالنسبة للقرآن مبينة له انطلاقا من قوله تعالى: «وأنزلنا إليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم» سورة النحل (٤٤)، فكيف يكون هذا التبيين المخاطب به رسول الله (ص)، خاصة وان الاحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم اكثرها كلي، وحيث جاء جزئيا فيؤخذ على الكلية. ذلك ان القرآن الكريم أتى بالشريعة على أساس خطوط عريضة أي أتى جامعاً، ولا يكون كذلك الا والمجموع فيه أمور كليات لأن الشريعة تمت بتمام نزوله بناء على قوله تعالى: «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام دينا» المائدة (٣)، فهذه الآية تفيد صراحة ان خطاب الشارع قد تم بدون أي نقصان. بناء على ذلك، اذا ربطنا هذه الآية بالآية الكريمة: «ومن يتبع غير الاسلام دينا فلن يقبل منه» سورة آل عمران (٨٥)، يطرح التساؤل: كيف سيتعامل مسلمو القرون التي تلت فترة نزول الوحي مع مستجدات الحياة التي لا تنتهي، والتي تتطلب احكاما شرعية تحدد نوعية الفعل بصفتهم مسلمين خاصة وأن القرآن الكريم عبارة عن خطوط عريضة وليست جزئية. من هنا تأتي السنة مبينة للكتاب وبمثابة إبرة مغناطيسية تحدد الفهم، ويتلخص بيان السنة للكتاب فيما يلي لأن هذا البيان يقتضي بعض التفصيل:

* تفصيل مجمله، فالقرآن خاطبنا مثلا بالصلاة، فكيف نقيمها؟ خاصة وان القرآن لم يبين مواقيتها أو اركانها أو عدد ركعاتها فأتت السنة وبينت ذلك في قوله عليه السلام: «صلوا كما رأيتموني أصلي»، الى غير ذلك من سائر الاحكام الأخرى كالحج، والزكاة، والربا...

* تخصيص عامة، حيث وردت في القرآن عموميات، وجاءت السنة فخصصت هذا العام فالآية الكريمة: ◁

ينبغي لنا ان نرفض
قول القائل ان عندنا كتاب الله
نأخذ به دون سواه من سنة
او اجماع أو قياس



«يوصيكم الله في أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين» سورة النساء (١١)، أمرت ان يرث الأبناء الآباء. لكن السنة خصصت هذا العام فالقاتل لا يرث بناء على حديث لرسول الله.

* تقييد مطلقة، فقد وردت آيات مطلقة وجاءت السنة فقيدت هذا الطلاق بقيد معين. مثل قوله تعالى: «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما» سورة المائدة (٣)، فانه مطلق في كل سرقة وكل سارق، لكن السنة قيدت السرقة التي يجري فيها القطع بقيود، بأن تكون ربع دينار فصاعدا اضافة الى أحكام أخرى تتعلق بنفس الموضوع.

* الحاق فرع من فروع الاحكام بأصله، فقد جاءت السنة بأحكام كثيرة لم تأت بالكتاب وهي تشريع جديد. ولكنها ملحقة بأصل لها، والأمثلة على ذلك كثيرة في الارث وفي الزواج وفي المأكولات، وفي أحكام البينات. وهذا هو الأغلب ولكن قد يأتي الرسول (ص) بتشريع جديد غير ملحق بأصله في القرآن وكمثال على ذلك الملكية العامة الثابتة في الأشياء التي هي من مرافق الجماعة تشريع جديد جاء به الرسول عليه السلام حين قال: «المسلمون شركاء في ثلاث: الماء والكلأ والنار».

انطلاقا من كل هذا وبكل اقتضاب نجد السنة راجعة الى الكتاب، فمنها ما ورد فيه بمنزلة التفسير والشرح لمعاني أحكام الكتاب كتفصيل المجمل وتخصيص العام وتقييد المطلق والحاق الفرع بأصله. كما انها حوت أيضا تشريعات جديدة لم يرد لها أصل في القرآن، فالبيان أتى انطلاقا من قوله تعالى كما سلف الذكر: «وأنزلنا اليك الذكر» سورة النحل (٤٤). وأما التشريع الجديد فيدل على قوله تعالى: «فإن تنازعتم في شيء فردوه الى الله والرسول». (سورة النساء: ٥٩)، فالآية تحوي مادتين: الأولى الرد الى كتاب الله، والثانية الرد الى الرسول اولا اذا كان حياً وثانيا الرد الى سنته لما قبضه الله. اذا كنا لم نرد تقييد الاسلام كمبدأ بفترة زمنية محددة، واذا كنا لم نرد مخالفة طبيعة هذا المبدأ والتي تكمن في الاستمرارية والتنازع الوارد في هذه الآية الكريمة مطلق في فهم القرآن وفي استنباط الأحكام، وكذلك الرد الى السنة أيضا مطلق فيما هو موجود أصله في القرآن وفيما كان تشريعا جديدا. ولذلك أتى خطاب الله عز وجل واضحاً في كتابه: «من يطع الرسول فقد اطاع الله» (سورة النساء: ٨٠) وقال «فليحذر الذين يخالفون عن امره» (سورة النور: ٦٣). أي أمر كان لرسول الله وهو عام لأنه اسم جنس مضاف كما عرف ذلك علماء اللغة.

وعلى هذا يتبين بشكل لا لبس فيه ان السنة دليل شرعي مثل الكتاب وأتى قوله صلى الله عليه وسلم مبنياً على ذلك: «تركت فيكم ما ان تمسكتم به لن تضلوا كتاب الله وسنتي». ان قداسة السنة أتت مقترنة بكتاب الله المقدس وهو الذي حكم عليها كذلك بأدلة قطعية الثبوت، قطعية الدلالة، أي أدلة يقينية جازمة، فأين يمكن ان نرى كما رأى الباحث وتوصل اليه ان علم السنة انتحل لنفسه صفة القداسة؟ واذا لم يكن الأمر كذلك اين وجد الباحث ان علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى رسول الله؟ هذه المسألة هي الأخرى فيها نظر.

ان هذا الشطر من التساؤل ينبني على ما أثبت في السابق، فاستنباط الأحكام الشرعية مرتبط بأسس معينة، وصفة الشرعية تقتضي الأخذ عن الأدلة التفصيلية. وهذه الأخيرة اربعة كلها ثبتت بأدلة قطعية الثبوت، قطعية الدلالة، وهي القرآن الكريم والسنة وما دلا عليه من اجماع الصحابة والقياس الشرعي، اذن كيف اتى نص السنة دليلا شرعيا على الحكم كالقرآن الكريم تماما؟

من أجل ذلك اعتمد علماء المسلمين المحدثون منهم بالخصوص في بحثهم على المنهج العلمي عند المسلمين، والذي يتضمن صحة النقل وتحقيق الخبر، والالتزام بالدليل، وهي الأسس التي اتبعت في نقل الأحاديث النبوية حتى لا يفتح مجال الافتراء أو التقول أو النسب لرسول الله. وأمام هذه الأسس الثلاثة المتخذة في البحث لا يمكن القول ولا بحال من الأحوال ان الأحاديث النبوية أحاديث منسوبة فقط لأن هذا سيعني مباشرة الانطلاق من مسلمات ومحاولة اثباتها دون تقصي لأدوات البحث التي اتخذت من أجل تحقيق الخبر. وقد أجمل البوطي (ت. ١٣٩٠) هذه المعادلة المنهجية في قوله: «ان كنت ناقلا فالصحة او مدعيا فالدليل». بناء على ذلك حدد علماء المسلمين الأحاديث المتواترة، والاحاديث المشهورة، وخبر الأحاد، والأحاديث المنسوبة الى الرسول كالاسرائيليات مثلا، والاحاديث القدسية. كما دققوا في السند وعمقوا البحث في المتن، واعين وعيا جيدا بقيمة التحقيق مخافة السقوط في الافتراء أو التناقض. ولعل خير دليل على ذلك كثرة المؤلفات في هذا المجال من أجل مزيد من الضبط والتحري. ولا ينكر ذلك الا مكابر. كل هذا من أجل استنباط أحكام شرعية تحمل صفة «الشرعية» حتى يتأتى معرفة حكم الله في كل زمان ومكان.

> **حتى يتحقق الاجتهاد الصحيح لا بد من الاطلاع الواسع والفهم الصحيح للنصوص**

من هنا تأتي صلاحية الشريعة الاسلامية لكل زمان ومكان على اعتبار أنها تعالج مشاكل الانسان في جميع الأزمنة والأمكنة بأحكامها مهما تجددت وتنوعت لأنها حين تعالج مشاكل الانسان انما تعالجها بوصفها مشاكل تتعلق بالانسان لا بأي وصف آخر. فالانسان هو الانسان منذ عهد آدم - ع - في غرائزه وحاجاته العضوية. وما يتجدد من مطالبه المتعددة فهو ناجم عن تلك الغرائز والحاجات العضوية فمهما تطورت وتنوعت فالشريعة واسعة لمعالجتها. الا ان هذه السعة لا تعني المرونة والتمطيط حتى تشمل ما يناقضها كما هو سائر حاليا، أو أنها متطورة بحيث تتطور مع الزمن كما يذهب الى ذلك بعض المدافعين من الشريعة أو كما يذهب الى ذلك الباحث ضمنا. فهذا الاتساع بالنصوص لاستنباط احكام متعددة والاتساع بالاحكام لانطباقها على مسائل كثيرة هو الذي جعل الشريعة الاسلامية وافية لمعالجة جميع مشاكل الحياة في كل زمان ومكان بدون مرونة ولا تطور.

وحتى تتحقق هذه الاستمرارية للشريعة الاسلامية لمعالجة مشاكل الانسان المستجد لا بد من دوام العمل لاستنباط الأحكام: والأصل في ذلك ان يتحقق بالاجتهاد. فبدون اجتهاد لمعرفة حكم الله تتعطل الشريعة وتندرس الأحكام، الا ان للاجتهاد شروطا لا بد من توفرها في المجتهد حتى يتحقق الاجتهاد الصحيح وهو الاطلاع الواسع والفهم الصحيح للنصوص ومعرفة كافية باللغة العربية، كما يحتاج الى فقه بالمسائل الشرعية والوقوف على أدلتها (بما في ذلك من تقصي الأدلة التفصيلية).

والتدقيق في هذه الشروط يفيد مدى الالتزام الدقيق الذي تقيد به المسلمون عامة من علماء وأفراد ودولة بمبدأ الاسلام على اعتباره نظاما للحياة من عند الخالق عز وجل فهو أمر لازم لكل مسلم يريد ان يعرف أحكام الله، فالشرع الاسلامي جعل الأصل في المسلم ان يأخذ بنفسه الحكم من الدليل في المسائل التي تلزمه بعد فهم النص وتتبع المسألة ودليلها ودليل المجتهد فيها، وما تقوم الدولة الاسلامية بتنفيذه يدخل في نفس الاطار على اعتبار ان واجبها هو تطبيق الاسلام كاملا على كل من يحمل التابعية الاسلامية لأن خطاب الشارع عام يشمل جميع بني الانسان.

اذن، فالاسلام عقيدة ينبثق عنها نظام، وهذا النظام هو الأحكام الشرعية المستنبطة من الأدلة التفصيلية. وقد بين الاسلام في النظام الكيفية التي تنفذ بها أحكامهم بأحكام شرعية. من هنا كان الاسلام فكرة وطريقة، فالعقيدة والاحكام الشرعية التي تعالج مشاكل الانسان هي الفكرة. والأحكام الشرعية التي تبين كيفية تنفيذ هذه المعالجات والمحافظة على العقيدة وحمل المبدأ الى العالم هي الطريقة، فكانت طريقة الاسلام من جنس فكرته، وكانت جزء منه؛ فلا يستعمل في تنفيذ الفكرة الاسلامية الى الطريقة الاسلامية المعبران معا عن مبدأ الاسلام. وما

دامت الطريقة موجودة في الشريعة، فيجب ان يقتصر فيها على ما ورد به الشرع وما يستنبط من نصوصه، فسائر أحكام الطريقة تستنبط بالاجتهاد من الكتاب والسنة وإجماع الصحابة والقياس الشرعي. ولما كانت السنة مبينة للكتاب كما سلف الذكر أتت الفكرة. والطريقة الاسلامية مجملة في الكتاب، مفصلة في السنة. ولما كانت هذه الأخيرة دليلا شرعيا ثابتا ثبوتا قطعيا كانت بذلك سيرة الرسول (ص) واجبة الاتباع، فتأخذ أحكام الطريقة من عمله الموجود في سيرته ومن قوله وإقراره كما تؤخذ من القرآن لأن ذلك كله شريعة. وحري أيضا ان يكون القدوة في فهم السيرة الخلفاء الراشدون وسائر الصحابة (حملة هذا الدين وعنهم أخذ أصلا التابعون ومن بعدهم هذا الدين). كما يكون العقل الأداة الفعالة للفهم والاستنباط حسب الوجه الشرعي.

ان ما عبر عنه الباحث عن ان علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى رسول الله من دون دليل علمي واحد قول لا يستند الى أي أساس، ويثبت بشكل واضح ان الباحث لم يستقص الموضوع الذي كتب فيه بل لم يعمق النظر والبحث على الاطلاق فيما ذهب اليه لأنه كان حريا به ـ إضافة الى ما سبق قوله ـ أن يبحث في علم الحديث أولا ثم في فهم استنباط الأحكام الشرعية ثانيا، حتى يستقريء بعد ذلك مدى الأدلة المثبتة او المنكرة لما ذهب اليه. لكن ان يقفز على المواضيع ويتمسح باجزاء منها لاثبات مسلمات وضرب ما يقف في وجهها فذلك يجانب تحري الحقيقة والبحث العلمي أصلا، ويصبح البحث كقفز الجراد في الحقل لا أقل ولا أكثر.

ان عدم التعمق في الموضوع وبذل الوسع في ذلك جر الى السقوط في مجموع من الأخطاء والتناقضات المترتبة على ما سبق، أجملها كالتالي:

ـ يذهب الباحث الى ان معركة الرسول (ص) كانت محددة سلفا ضد كتب الحديث النبوي بالذات. وهذه المسألة فيها نظر، فما يسميه بكتب الحديث النبوي هي كتب سماوية أنزلها الله تعالى على أنبيائه موسى وعيسى لقيها ما لقيها من تحريف وتزوير افتراء على الله. وقد أوجبت العقيدة الاسلامية الايمان بالأنبياء والرسل جميعهم وبالكتب التي أنزلت عليهم. ومعنى الايمان هنا هو التصديق بنبوتهم ورسالتهم وبما أنزل عليهم من كتاب مع اعتبار ان شريعة محمد (ص) ناسخة لجميع الشرائع السالفة لأن الله تعالى يقول: «وأنزلنا اليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه» (سورة المائدة: ٤٨) أي مصدقا بها وناسخا لها.

اذن، فمعركة الرسول (ص) هي من أصلها أتت لنسخ تلك الشرائع السابقة على اعتبار قوله تعالى: «ان الدين عند الله الاسلام» (سورة آل عمران ١٩) إلا ان هذا النسخ لا يشمل فقه الكتب السماوية وشرائعها بل يشمل كل المفاهيم والأفكار الأخرى المنافية لعقيدة الاسلام من شرك ودهرية وغنوصية وصابئة... وهذا الموضوع يشمل كل ما ينافي الاسلام سواء قبل الاسلام أو بعده (في عصرنا الحالي: المفاهيم الرأسمالية أو الاشتراكية أو توحيد الأديان أو...). فاعتبار الوحي بديلا من الكلام المنقول بالرواية ليس هو الأصل في الموضوع اطلاقا. اضافة الى ذلك فان تشبيه كتب التوراة والانجيل ـ باعتبارها حديثا نبويا ـ بأحاديث الرسول هو تشبيه غير متطابق بل اسقاط فكرة على اخرى دون وجود اي ترابط بين الاثنين. والدليل على ذلك ان أحاديث الرسول (ص) لم نستبدل القرآن اطلاقا كما ذهب الى ذلك الباحث، فالسنة تشكل ارتباطا وثيقا بالقرآن الكريم دون وجود أي شيء يوضح مثل استبدال الأول بالثاني، فكلاهما وحي من الله، فلا يمكن اعتبار القرآن الكريم هو الوحي فقط، والسنة عبث لأنها منقولة من طريق الرواية لأن هذا سيعرضنا للتناقض مع الآيات القطعية الثبوت والدلالة الموضحة لذلك في القرآن الكريم.

ـ يرى الباحث ان السنة اكتشفت ان كتاب الله ما يزال ناقصا بدليل ان الرسول لم يكتب الحديث حيث كان يجهل حاجة الشريعة الى الحديث. وهو قول مردود من أصله. كيف ذلك؟

ان الرسول (ص) لم يكتب الحديث ولم يأمر بكتابته، فهذا أقول صحيح الا ان الهدف من ذلك ليس جهله لحاجة الشريعة الى الحديث، فهذا افتراء على رسول الله، لأن عدم تدوين الاحاديث في عهد رسول الله كان مرتبطا بشروط موضوعية واضحة، فقلة الكتاب من الصحابة دفع الى الاهتمام بتدوين القرآن فقط، والاهتمام بحفظ كتاب الله خشية ضياعه خاصة وان أغلب المسلمين آنذاك كانوا أميين لا يكتبون بل يركزون على الحفظ والرواية الا ان هذا لم يمنع من وجود بعض الصحابة وضعوا نسخا خاصة لهم كتبوا فيها الحديث، لكنها لم تأخذ الطابع الرسمي. اذن فالذي تأخر هو مسألة التدوين فقط. أما الأحاديث فقد كانت ثابتة وهذا الأمر ينطبق كذلك على القرآن الكريم ايضا، فجمع القرآن في عهد أبي بكر لم يكن بناء على الرقاع المكتوبة فقط، بل تم التركيز قبل كل شيء على تواتر حفظ الصحابة لكل آية من القرآن قبل تدوينها، فأصول الأحاديث النبوية كانت ثابتة في عهد الرسول وصحابته، لكن حين بدأ يستشري الوضع، وضعت الأسس العلمية المقيدة لأخذ الحديث، فلم تكن حجية الرواية مشكوكا فيها بقدر ما كانت تمثل أرقى أنواع الضبط والتحري.

لا وجود لرجال دين بجوار رجال الدنيا بل كل من يعتنق الاسلام سواء امام الدين

وفوق كل هذا، تطرح تساؤلات على الباحث في هذا الاطار: اذا كان الرسول (ص) يجهل حاجة الشريعة الى الحديث، أين سنموضع خطاب الله في هذا الاطار «وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا» (سورة النازعات: ٤) و «وما كان لمؤمن ولمؤمنة اذا قضى الله وروسوله أمرا ان يكون لهم الخيرة من أمرهم» (سورة الأحزاب: ٣٦). وكيف طبق الرسول (ص) عمليا نظام الاسلام الذي هو من عند الله، ونحن نعلم انه هو الذي أقام الدولة الاسلامية ابتداء ثم اليست الأحاديث النبوية المروية عنه تدخل في هذا الاطار؟ ونحن كمسلمين، مطالبون بتطبيق هذا النظام عمليا في الحياة، فكيف السبيل الى ذلك؟

هذه التساؤلات تقودنا الى الحديث من نقطة أخرى. يقول الباحث ان سنة الوحي (القرآن) ليست سيرة تاريخية بل منهج تطبيقي حي. وهذا التطبيق الحي يبرز في دستور الشرع الجماعي، والمقصود به انهاء سلطة رجال الدين وتحرير الشريعة من عبودية التاريخ. والقرار بأيدي الناس والنظام ينبغي ان يكون نظاما اداريا محصنا ضد الظلم. وهذه الاستنتاجات عبارة عن مغالطات تجر الى إثبات ما لا يمكن اثباته وبمعنى آخر عملية توليد لا تنبثق من أصلها. وهذه العملية سبق إليها المستشرقون فلا يُرى في هذا الطرح شيء جديد بل نقل لما حاول إثباته بعملية قيصرية أمثال غولد زيهر. وقد فند الكثير من الباحثين أقوال مثل هؤلاء. ولمزيد من التوضيح تطرح هذه التساؤلات: اذا كانت شريعة الاسلام الجماعية هي ذلك المنهج. التطبيقي الحي، أفلا يبرز هذا المنهج في تطبيق الرسول (ص) لنظام الاسلام عمليا، أليس هذا التطبيق هو الذي نستشفه في سيرة الرسول (ص)، وهي السنة بمعناها الشرعي، فهي ليست سيرة تاريخية بل سيرة من جنس الفكرة (العقيدة) والتي انبثقت عنها. ومبدأ الاسلام هو فوق كل ظرفية تاريخية محدودة بل صلاحيته مطلقة فكرة وطريقة على اعتبار انه مبدأ ينظم علاقة الانسان بخالقه وبنفسه وبغيره، فهو يعالج شؤون الحياة مهما استجدت ولا يقبل من أفكار مفاهيم عن الحياة الا ما كان من جنسه فقط.

اذن، فالاسلام ليس دينا لاهوتيا، ولا ارتباط له بالكهنوتية، فهو اتى أصلا لمحاربة الأوتقراطية الدينية، فلا وجود لرجال دين بجوار رجال الدنيا بل كل من يعتنق الاسلام سواء امام الدين. أما ما يسمى سلطة رجال الدين في الاسلام أمام سلطة رجال الدنيا فهو لا يعدو ان يكون سوى اسقاط للقاعدة الفكرية الرأسمالية التي يحملها الغرب توصل اليها انطلاقا من ظرفية تاريخية معينة (الفيودالية) والتي نقلها الى بلاد المسلمين حين غزوه العسكري والفكري والثقافي حملها من بعده أذنابه من جلدة بني المسلمين المتضبعين بأفكارهم، والذين فصلوا الدين عن الحياة وساروا في هذه الأخيرة بما أملته عليه عقولهم من قوانين وأنظمة من مثل المناداة بالحريات ◁



والديمقراطية. . . فلا وجود لرجال الدين في الاسلام عضدوا من قبضة المؤسسات السياسية بل عدم الوعي بالتمازج الموجود بين الدين والدولة في الاسلام هو الذي يجر الى القول بمثل هذه الاستنتاجات كالقول بتحرير النص المقدس من أهواء المؤسسات السياسية.

- النقطة الأخيرة التي تثار حولها بعض التساؤلات انطلاقا من قول الباحث بأن علم السنة رد سياسي على سنة الله على اعتبار ان سنة الله هي دستور الشرع الجماعي يقابلها علم السنة، وتعني القبول بمبدأ الحق الالهي المقدس وأنه طيلة أربعة عشر قرونا احتضنت السنة الجديدة نظم الاقطاع في حكومات عائلية تتوارث السلطة بموجب الحق الالهي المقدس في الحكم. وهذه الآراء تقتضي النظر الى نظام الحكم في الاسلام المستنبط من كتاب الله وسنته وما دل عليه، نجد ان الاسلام حدد السلطان الاسلامي بأنه الحكم بما أنزل الله «وان أحكم بينهم بما أنزل الله ولا تتبع أهواءهم». (المائدة ٤٩)، وحدد شكل نظام الحكم بأنه نظام خلافة. وهو نظام وحدة لدولة واحدة، وهو وحدة نظام الحكم للدولة الاسلامية وان الطريقة التي ينصب بها الخليفة البيعة. وعليه فان كل حكم وسلطان قام على نظام الخلافة، وجرى نصب الخليفة فيه بطريقة البيعة الشرعية وحكم بما أنزل الله هو حكم اسلامي شرعي، وكل خليفة نصبه المسلمون وبايعوه عن رضى فإنه يعتبر خليفة شرعاً وتجب طاعته. وعليه فالحكومات العائلية ليست من النظام الاسلامي في شيء. فنظام الحكم في الاسلام يقوم على قواعد محددة: فالسيادة للشرع وليس للامة، والسلطان للأمة والخليفة واحد ينوب على كافة المسلمين والخليفة هو المتبني للأحكام الشرعية المطبقة في الدولة، وهو المسن للدستور وسائر القوانين. فهذه القواعد كلها مستنبطة من كتاب الله وسنة رسوله وإجماع الصحابة، فأين نرى ان السنة أعطت الشرعية لنقيض هذه الأسس كالقول باعطاء الشرعية انطلاقا من القبول بالحق الالهي المقدس؟

انه لمن الضرورة بمكان التمييز بين الفهم الصحيح والذي على كل باحث تقصيه بالرجوع الى المصادر الأصلية وسد أبواب الثغرات والاساءات التي حصلت في هذا المجال منذ عهد معاوية. وبطبيعة الحال لم يكن في هذا المضمار صعوبة تذكر في البحث عن علماء يعطون السند الشرعي للحاكم كما هو الحال في كل زمان اضافة الى السند المادي (قوة الجيش والعصبية). فالبحث في أصول الحكم يقتضي الرجوع الى الأصول وليس الى تاريخ تطبيق نظام حكم ما.

ان الرجوع الى علم السنة يرينا ان لا وجود لدليل يفهم منه القبول بالحق الالهي او توارث السلطة أو خدمة النص المقدس لأهواء المؤسسات السياسية منذ عهد الامام مالك. فلا مجال للقول أصلا بأنه لخدمة هذه الأغراض أصبحت سنة رسول الله أي أحاديثه المروية عنه والقابلة للتحريف الى ما لا نهاية فاقدة لمصداقيتها لأن هذا القول لا ينطبق على علم السنة. كما ان الظرفية التاريخية التي مرت منها الدولة الاسلامية تحتاج الى اعادة نظر وتقييم انطلاقا من ذاتيتنا وزاوية نظرنا.

وعموما ان ذهاب الباحث الى القول بأن علم السنة يخالف صراحة سنه رسول الله بالذات قول يحمل تناقضا صارخا سقط فيه الباحث، فهو من ناحية يضربها عرض الحائط ويعتبرها تجنيا في حق السنة الصحيحة يعود اليها ليستقضي منها بعض ما أراد إثباته من مثل التركيز على حجة الوداع وعدم كتابة الحديث في عهد الرسول وشريعة الاسلام» الجماعية. فكيف يفسر لنا هذا التصيد للأدلة؟ انطلاقا من ذلك الى أي مدى يمكن اعتبار ان رسالة محمد قرأها علم السنة مقلوبة رأسا على عقب، وان عالم السنة خائن لسنة رسول الله الصحيحة مغطيا رأسه بمنديل؟

ان القول بمثل هذا هو تهجم صريح لا ينبني على أية أدلة تحمل نوعا من المصداقية ناتجة عن تعمق في البحث وإعمال نظر، فحريٌ بالباحث ان يعيد النظر فيها حتى لا ينجر الى مخالفة نص القرآن ويكون بالتالي قد حدد موقفه في اتجاه معاكس لمبدأ الاسلام. □

لا أبغي أكثر من الحقيقة

سليم الجابي
كاتب من سورية

■ تحت زاوية (ناقد ومنقود) مرّ من تحت ناظري في العدد (٢٢) مقال للراهب الأخ شاهين يردّ فيه على ما يسميه مغالطات ظالمة وهرطقة كبيرة كانت قد وردت في مقال للصادق النيهوم في العدد (١٦).

ومن سوء حظي اني لم يصل العدد (١٦) الى متناول يدي. ولذلك لم أطلع على ما فيه لأعلم مدى صحة ما جاء في ردّ الراهب المذكور.

وما كنت لأتدخل بين هذين السيدين المحترمين لولا ان استعمل الأخ شاهين في رده لفظ (وغيره) فهو كأنه شملني وشمل كل مختص بالأديان. وبسبب هذا اللفظ وجدت نفسي مكبّاً على مقال الأخ شاهين باهتمام وتدقيق وباسلوب أصول الكتابة وقواعد النقد التي لمحّ اليها هذا الراهب العلماني المحترم.

والذي تراءى لي ان صاحب هذا المقال حاول معالجة المغالطة بمغالطة أشنع منها وللأسف. وتحتاج الى مقالات لتفنيدها بأسلوب مدلل. وقد خصصت مقالتي هذه لكشف الغطاء عن أول مغالطة وردت في قوله (نحن معشر المسيحيين نعتبر بأن الاناجيل كُتبت بأيد بشرية وبإلهام الهي بعد حلول روح القدس على كاتبيه).

وأقول هنا ان الاعتقاد يعد باطلا إذا هو قام على غير أساس، ويعتبر مروّجي مثل هذا الاعتقاد الباطل من الساعين لايقاع أتباعهم في مغالطات ظالمة. هذا من حيث المبدأ، ومن حيث الأصول يتوجب توفر عدة عناصر لقيام أي معتقد كان استناداً الى كتاب من الكتب.

وأول هذه الأصول ان يكون صاحب الكتاب نفسه قد أعلن ما يوافق المعتقد. وثانيها ألا يتخلل صفحات الكتاب ومضامينه ما ينقض هذا الاعلان. والتزاماً بالمبدأ المذكور والأصول المشار اليها، أتناول هذه العقيدة المسيحية التي صرّح بها الأخ شاهين في مقالته من أن الأناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس.

انني أرجو الأخ شاهين، وبكل احترام، أن يراجع الأناجيل الأربعة ويدلني على أي نص كان وارد فيها يؤيد معتقده المشار اليه. والذي اتضح لي حسب مطالعتي ان مُعتقده لا أصل له في الأناجيل، فلم يصرح صاحب أي إنجيل كان انه يتلقى الهاماً الهياً وبتأييد من روح القدس.

فإن صحّ ما توصلت إليه يكون معتقد الراهب الأخ شاهين قد قام على وهم ويشكل بالتالي مغالطة ظالمة منه لاتباع كنيسته.

ولقد صرح مؤلف انجيل لوقا بعكس معتقد الأخ شاهين تماماً في مستهل إنجيله، فقد نفى مؤلف لوقا منذ الابتداء أن يكون قد كتب انجيله بإلهام الهي أو بتأييد من روح القدس. فهو كتب (إذا كان كثيرون قد أخذوا بتأليف قصة في الأمور المتيقنة عندنا. كما سلمها إلينا الذين كانوا منذ البدء معاينين وخُدّاماً للكلمة. رأيت أنا أيضاً إذ قد تتبّعت كل شيء من الأول بتدقيق أن أكتب على التوالي اليك أيها العزيز ثاوفيلس، لتعرف صحة الكلام الذي عُلّمتَ به).

في هذا النص اعتراف صريح من مؤلف انجيل لوقا أنه:

أولا: ان عدداً من الرجال سبقوه الى تأليف قصة، من أنفسهم وليس بتأييد روح القدس أو بإلهام الهي، وتتضمن قصصهم المعتقدات التي وصلتهم شفهياً.

ثانياً: وان لوقا حاول نفس محاولتهم في تأليف قصة وعلى شاكلتهم. إنما حاول ان يمتاز عنهم بإنتهاجه أسلوب المدقق في كل ما وصل إليه من هذه المعتقدات. وان السيد لوقا يعتبر هنا بالفاظ أخرى أن قصص من سبقوه تحتمل الخطأ والصواب. لأنها كتبت على أيدي أشخاص عاديين. ولم تكن بالهام الهي، ولا بتأييد من روح القدس.

ثالثاً: وفي هذا النص اعترافاً منه وإعلان ان مساعيه شخصية بحتة لا دخل للإلهام الالهي ولا لتأييد روح القدس فيها بحال من الأحوال.

إنني اسجل في هذا المقام احترامي لمؤلف انجيل لوقا الذي دخل هذا المدخل عند تأليفه لإنجيله. فلا شك أن في كلماته هذه مظاهر التقوى والاخلاص لمعتقداته.

كما أني أعلن هنا انطلاقاً مما كتبه السيد لوقا بأن عقيدة الأخ شاهين المذكورة هي وهم ومغالطة ظالمة. ولا تستند الى أساس صلب وواضح. والآن أتناول نقدي من منطلق الأصول، فلو صحّ معتقد الأخ شاهين، من أن الأناجيل كتبت بإلهام إلهي وبتأييد من روح القدس، فأبسط ما كان متوجباً توفره فيها هو عدم تناقض الأخبار الواردة فيها. هذا الأصل منطقي وسليم، لأن الإلهام الإلهي يعبّر عن مصدر واحد وليس عن تعددية في المصادر، ولأن المُلهِم هو الله الخالق الذي لا شريك له في ملكه، فهو الملهم أولا وأخيراً.

فإن أثبتنا وجود أخبار متناقضة في الأناجيل. نكون قد أثبتنا عكس معتقد الأخ شاهين ونكون قد نقضنا قوله من أن كتّاب الأناجيل كتبوها بإلهام الهي، وبتأييد من روح القدس.

واختصاراً للمقال أورد هنا خبراً أورَدَهُ أكثر من إنجيل وجاء فيه اختلاف وتناقض واضح، راجياً من الأخ شاهين تدبّره بإمعان وعدم التسرع في الإجابة. لأن التقوى تقتضي ذلك. فكلنا معرضون للخطأ والصواب في آرائنا ومعتقداتنا وتصرفاتنا. ولا أزعم أنني خارج عن هذا الاطار.

ورد في انجيل متى الاصحاح الخامس عشر الجملة الحادية والعشرين:

(وإذا امرأة كنعانية خارجة من تلك التخوم صرخت إليه...) هذا جزء من خبر متعلق بما حدث ليسوع المسيح عليه السلام وهو على طريق صيدا وصور برفقة حوارييه.

ولقد أورد مؤلف انجيل مرقس في الاصحاح السابع والجملة الرابعة والعشرين نفس القصة ونفس الخبر، إنما باختلاف واضح وجلي عما أورده انجيل متى الآنف الذكر. فهو قال (وكانت المرأة أممية، وفي جنسها فينيقية سورية) ومعروف لدى المؤرخين أنه كان يقطن الفينيقيون المنطقة الساحلية المطلة على البحر الأبيض المتوسط. بينما كان الكنعانيون يقطنون المنطقة المجاورة الداخلية.

وان الفاظ انجيل مرقس تدل على انه اطلع على ما ورد في قصة انجيل متى بخصوص هذه الامرأة، وانتبه الى ان متى اخطأ في اعتباره لهذه الامرأة كنعانية لأنها كانت تقطن المنطقة الساحلية على طريق صيدا وصور، ولم تكن تقطن في منطقة الكنعانيين. واحتراماً من مرقس لمتّى الذي هو أخوه في العقيدة، لم يطعن في انجيله بل صحح الخبر المذكور على اسلوب متأدب مع أخيه متى، وكتب (وكانت المرأة أممية، وفي جنسها فينيقية سورية)، وترك للقارىء الانتباه الى انه يصحح هذا الخبر بشكل لطيف. ولو لم يكن وراء ألفاظ مرقس هذه الاشارة، فما كان مضطراً الى توجيه أنظارنا الى ان الامرأة كانت أممية، بمعنى غير يهودية ولا حتى التأكيد على أن جنسيتها فينقية سورية. هذا فهمي الشخصي بتجرد للنص المذكور. وأرجو ان اكون مصيباً في هذا الفهم. وإني لأعتبر اسلوب مرقس هذا مفخرة له ايضا، ودليل تقواه.

المهم ان بين النصين المذكورين الواردين في انجيلي متى ومرقس، اختلافاً واضحاً في الألفاظ وفي المعنى. فان صح ان الاناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس فما كان ليقع بينها مثل هذا الاختلاف في الألفاظ والمعاني لأن الذي يُخبر أصحاب هذه الاناجيل، على حد زعم الراهب شاهين، هو واحد وهو الله رب العالمين. وهذا الاختلاف يؤكد لنا أن الأناجيل مجرد قصص وضعها أشخاص أتقياء لحفظ ما وصلهم من روايات عبر عقود كثيرة من الزمان، عن طريق المشافهة، وليس عن طريق الكتابة أو التدوين.

وأعرّج الآن على أصل جديد من أصول نقد هذا المعتقد. وهو القاضي بوجوب توفر نفس العناصر الأساسية لمواضيع حياة يسوع المسيح عليه السلام في جميع الأناجيل الأربعة، مع غض الطرف عن أسلوب عرض هذه العناصر لاختلاف الكتاب لهذه الأناجيل.

وأتناول من هذه العناصر نَسَب يسوع المسيح. إذ كان يتوجب ذكر نسبه في جميع الأناجيل لأهميته. ولكون نسبه أحد أهم عناصر قصته.

وفيما نراجع الأناجيل الأربعة المعروفة لا نجد ذكر نَسَبِ المسيح إلا في انجيل متى فقط. وبغض النظر عن صحة هذا النسب، فما كان للالهام الالهي وروح القدس ان يهملا هذا العنصر الأساسي، فيما لو صحّ أنهما كانا وراء ما كتبه أصحاب الأناجيل المذكورة.

وقد يقال هنا ان الأناجيل يكمل بعضها بعضاً. ونقول إنه لو صحّ هذا القول لتوجب عدم تكرار أخبار غير مهمة في هذه الأناجيل.

بينما نجد الخبر الواحد يتكرر ذكره بألفاظ مختلفة في كل انجيل بينما أهملت هذه الأناجيل عنصراً أساسياً كنسب السيد المسيح، كما ذكرت آنفاً. الأمر الذي يعني ان الأناجيل مجرد قصص شخصية، جاءت أخبارها على قدر استطاعة اصحابها في تجميع الأخبار. وليس عن طريق الهام الهي او تأييد من روح القدس.

وأتناول أصلا ثالثاً من أصول النقد في مجال بحثنا عن مغالطة الأخ شاهين فيما أشهره من معتقده من أن الأناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس. وهذا الأصل الثالث يتمثل في ضرورة تنزه الكلام الالهي عن المبالغات. فالله حَقٌّ، ولا يسرد الا الحقائق. أما المبالغات فشأن من شؤون الانسان الضعيف.

وأتناول مبالغة من مبالغات الأناجيل التي لا يستسيغها منطقي على أقل تقدير، فلقد اختتم مؤلف انجيل يوحنا، مؤلفه بالجمل التالية (هذا هو التلميذ الذي يشهد بهذا. وكتب هذا، ونعلم ان شهادته حق. واشياء أخر كثيرة صنعها المسيح. ان كتبت واحدة واحدة، فلست أظن ان العالم نفسه يسع الكتب المكتوبة. آمين).

هذا النص متعلق بما صنعه يسوع المسيح خلال ثلاث سنوات عاشها بين قومه اليهود. هذه المدة المستنبطة من الأناجيل نفسها لأن حادثة الصلب وقعت للمسيح وهو في الثالثة والثلاثين من عمره. ولم يكن قد مرّ على تعميده على يد يوحنا المعمدان. واعلانه لدعوته أكثر من سنوات ثلاث معدودات.

وأسأل الراهب شاهين نفسه، هل يستسيغ منطقه وعقله أن يكون قد حدث على أيدي يسوع المسيح خلال هذه المدة المحدودة، ما لو أراد الانسان تدوينه لاحتاج الى كتابة مليارات الكتب التي قد لا يتسع هذا العالم لاحتوائها؟

ثم ان يوحنا يستعمل لفظ (فلست أظن)، فهل يفيد الظن هنا معنى اليقين؟ وهل ان الالهام الالهي يحمل اخباراً تتراوح بين الظن واليقين؟

انني مهما حاولت استساغة هذه المبالغة الظنية، من ان من الممكن ان يكون الالهام الالهي قد حملها الى مؤلف انجيل يوحنا، أجد نفسي منقبضة بشكل مخيف. وأترك لطالب الحقيقة هذا الأمر. وكل ما أريد ان أقوله هنا، هو ان هناك عشرات المبالغات الانجيلية لا يستسيغها منطقي على اقل تقدير. ولا مجال هنا للاسترسال في سرد هذه المبالغات.

أعود لألخص كل ما أتيت على ذكره، نقضاً لعقيدة الأخ الراهب شاهين الكنسية، واعتبارها مغالطة ظالمة وشنيعة.

ان أصحاب الأناجيل أنفسهم ما زعموا ما يعتقده الراهب المذكور، ولم يعلنوا اطلاقاً ان ما يكتبونه انما يكتبونه عن طريق الالهام الالهي وبتأييد من روح القدس.

وبالأخذ بأصول النقد العلمي تتهافت عقيدته

حاول معالجة المغالطة بمغالطة أشنع منها وتحتاج الى تفنيد



المذكورة أيضا حيث انه يوجد بين الاناجيل اختلافات في النصوص ومعانيها كما تبين من المثال الذي اوردته بهذا الخصوص. هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا يعقل ان يحدث اسقاط لعنصر أساسي في حياة يسوع المسيح بين انجيل وانجيل كما تبين من المثال الذي اوردته بهذا الخصوص ايضا. ومن جهة ثالثة يعتبر وجود المبالغات الكلامية في الأناجيل دليل ضمني على أن مضامين هذه الأناجيل تعود لتحقيقات وآراء مؤلفيها ولا يعقل بأي ميزان ان تنسب هذه المبالغات الى الالهام الالهي بحال من الأحوال.

وحتى يدنو مقالي هذا من حدّ الكمال أرى ان أردّ على استشهاد الراهب شاهين تأييداً لمعتقده المذكور، يقول يسوع المسيح نفسه الوارد في متى ٣٥/٢٤ وهو (السماء والأرض تزولان أما كلامي فلا يزول)، حيث أن الأخ شاهين استشهد بهذا النص في معرض تدليله على أن الأناجيل محفوظة من عبث العابثين لأنها الهام الهي على شاكلة القرآن الكريم.

راجعت هذا النص بالرغم من أنني قرأته قبل هذا مرات. راجعت هذا النص التزاماً بمبدأ خُلُقي. وأقول هنا بكل أسف ومرارة ان الراهب العلماني الأخ شاهين لجأ الى تحريف معنـوي لهذا النص، وبشكـل صريح وواضح، ويمكن ان يتبينه كل رجل محايد وعالم.

تعالـوا معي نراجع سياق وسباق هذا النص معاً لتنظروا بأنفسكم مدى صحة ما اتهمت الأخ شاهين به في هذا المقام.

كتب متى في أنجيله (فاعلموا انه قريب ـ والكلام يدور حول عودة المسيح الثانية الى هذا العالم على ما يعتقدون ـ على الأبواب. الحق اقول لكم ـ والالفاظ منسوبة هنا للمسيح نفسه ـ لا يمضي هذا الجيل حتى يكون هذا كله. السماء والارض تزولان ولكن كلامي لا يزول. واما ذلك اليوم وتلك الساعة فلا يعلم بها أحد، ولا ملائكة السماوات الا أبي وحده...).

أفلا تلاحظون معي كيف ان قول المسيح (السماء والأرض تزولان ولكن كلامي لا يزول) انما هو متعلق بالنبوءة التي يتكلم عنها في سباق كلامه، وهي عودته الى الأرض على حسب ما جاء في هذه النبوءة؟ وأفلا يدل هذا على ان الأخ شاهين حرّف هذا وأعطاه معنى الديمومة للاناجيل وصيانتها من عبث العابثين؟

ثم ان نص هذه النبوءة يحدد عودة المسيح في اطار زمان الجيل الذي كان يخاطبه، كما يفهم من قوله: (لا يمضي هذا الجيل حتى يكون هذا كله). والآن فانتم تعلمون انه مضى على هذا القول قرابة ألفي عام، ولم تتحقق هذه النبوءة، ولم يَعُد المسيح ثانية. وإن الفي عام تعني مرور عشرات الأجيال، فأين حقيقة هذا القول من ان (السماء والأرض تزولان ولكن كلامي لا يزول)؟

لا أحب التشدد مع الأخ شاهين واتهامه بأكثر مما توضّحَ لكل متابع لمقالتي هذه. وأناشده ان يعود الى ضميره، يستعينه في كشف الحقائق التي وضعتها بين يديه هذا ان كان مؤمناً حقاً. مع الاعتذار منه سلفاً عن أي لفظ صدر في مقالي هذا فيه تجريح لمشاعره ومعتقده. لأنني لا أبغي أكثر من الحقيقة والله على ما أقول شهيد. □

آثار اللصوص

سارية بن جبل
من ليبيا

◄ رد على مقال عبد الحميد قاسم في العدد الثامن عشر من مجلة (الناقد)

■ أعذرني يا سيدي، فإني لا أوافق على عنوان مقالتك «الصلاة ليست مسروقة» لأني أظن ان النيهوم كان صادقاً في عنوان مقالته تلك.

بلى يا سيدي هي مسروقة.

ليست هي وحدها، بل أيضاً كل ما يحوطها من عبارات وأحكام ومعاملات... القرآن كله مسروق.

وارجو أن أجد في صبرك متسعاً لأبدي لك ما دلني على تلك السرقة. طبعاً أنا لا أستطيع ان أقص عليك بالتفصيل كيف حدث ذلك لأني «لم أكن في القصعة التي كانوا حولها ولا بقربها»، ولكن كل ما استطيعه هو ان أضع يدك على آثار اللصوص. وهو ما كان يقصده الصادق النيهوم غير انه دخل من أبواب متفرقة أضل فيها المخرج وضيع كثيراً ذلك المعنى.

باختصار فإني أحيلك من ذلك على معاينة لا كمن يحيل على ضعيف اسناده.

قيل لنا سيدي: «الصلاة عماد الدين يقوم الدين بقيامها ويقعد بقعودها» فآمنا وسلمنا. ثم تخصصت هذه الصلاة بالدعاء والرجاء. وهم يعنون بذلك أنها الرباط بين عالم السماء وعالم البشر واتصال العبد بربه، يدعوه خيفة ورهبة، يسجد لعظمته، ويخضع لجبروته، ويتضرع لرحمته. يستجيره من سوى ما فعل، ويستعينه على خير ما سيفعل، فقلنا: آمنا به كل من عند ربنا. ولكن هذا ما لم يدم. فقد أصبحت الصلاة بفضل شروحهم ومذاهبهم محفوظات وتمتمات يحيا الدين لمجرد ان يرددها المسلم عشرات المرات كل يوم.

محفوظات ان أفلح ووعي بعضاً منها فلا يغير من حقيقة الأمر أنها ليست كلماته التي تخرج من صادق عبوديته.

ولله در رحمتهم ففيما فقهوه وشرعوه رفع الحرج عن المصلين فلا جناح على أحدهم بزعمهم ان يختار من محفوظاته ما يشاء شرط ان لا يخرج عن دفتي الكتاب، فليقرأ ان يشأ أحكام الحيض والزواج والطلاق وعدة المطلقات وأحكام القتل والدماء.

هكذا وبكل بساطة يقام عمود الدين، فليس للمصلي سوى ان يقوم الليل بهذه المقروءات، ويسبّح النهار بترديد تلك الكلمات، دون ان تأخذه في ذلك لومة لائم، فالمهم ان يردد ما يحفظ. ومن سعة صدورهم وفسحة دينهم وحفاظاً على الصلاة المتمتمة، أجازوا لمن لا يحفظ ان يحمل بيده مصحفاً يملأ فيه فراغ وقوفه في صلاته.

ولا أعني بقولي هذا عدم أهمية تلاوة القرآن أو أنها ليست عبادة وانما قصدت انها غير الصلاة. وفي القرآن كان الله يأمر نبيه ان يقوم من رقاده ويقرأ القرآن «قم الليل الا قليلاً، نصفه أو انقص منه قليلا، أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلا» وكذلك من آمن به واتبعه قال لهم: «فاقرؤوا ما تيسر منه وأقيموا الصلاة» والذي يؤكد حرص الفقهاء على ان لا تكون الصلاة اكثر من تمتمات تحريمهم الصلاة بغير العربية، فصلاة كل أعجمي باطلة ان لم تكن بفاتحة عربية!؟ ألا تسمي هذه سرقة يا سيدي.؟

أرجو ان لا يخدعك قولهم في الرسول انه من قال أو فعل ذلك حتى يضللوك عن سرقتهم. فإما ان تنكر السرقة او تتهم الرسول بأنه السارق. وأوضح مثال على ذلك قول الزهري: ان رجلا من آل خالد بن أسيد قال: قلت لابن عمر: إنا نجد صلاة الخوف في القرآن وصلاة الحضر ولا نجد صلاة السفر. فقال: «ان الله تعالى بعث محمداً ولا نعلم شيئاً فانما نفعل كما رأينا محمداً يفعل».

رواه احمد في مسنده

ويروي عن سعيد بن جبير انه حدّث يوماً بحديث عن النبي (ص) فقال رجل: في كتاب الله ما يخالف هذا. فقال له: «ألا أراني احدثك عن رسول الله وتعرض فيه بكتاب الله، كان رسول الله أعلن بكتاب الله منك»

رواه الدار امي باب السنة قاضية على كتاب الله ج١ ص ١٤٥

ثم يقول له: ونحن أعلم برسول الله منك!

وأي محاولة لصقل مروياتهم بالكتاب «لا توافق أهواءهم وأسانيدهم» مرفوضة ومدعاة لتجر صاحبها الى

مقبرة الزنادقة والمارقين «أصحاب البدع والأباطيل».

ثم هناك أمر آخر، وهو أنه جاء في مروياتهم ان الرسول أمر في الاسلام الأول ان يصلي مرتين في الصباح «قبل الشروق» وفي المساء «قبل الغروب» وما شاء في الليل زلفا وقربات. وكذلك كانت صلاة داود وصلاة ابراهيم والأنبياء والرسل من بعده.

وكثير من آيات القرآن ذكرت هاتين الصلاتين «أقم الصلاة لدلوك الشمس الى غسق الليل وقرآن الفجر» «أقم الصلاة طرفي النهار وزلفاً في الليل» «وسبح بحمد ربك قبل طلوع الشمس وقبل الغروب».

أما صلاة الرسول الأول فنسخت «في رؤيا المعراج» مع صلاة ابراهيم الذي كان من المفترض ان تكون شريعة محمد (ص) احياء لملته وشريعته.

وآيات الصلاة في القرآن لا تتوافق البتة مع ما سطروه في كتبهم لا في مواقيتها ولا في طريقتها. فلو دققت بالأمر لوجدت انهم يحرمون مواقيت القرآن «لا يتحرين أحدكم فيصلي قبل طلوع الشمس ولا عند غروبها».

مسند الامام احمد ج ٢ ص ٦٢

فما حكمة ان تحرم هذه الأوقات، ولماذا لم يعلن القرآن عن تغيير المواقيت كما أعلن في تغير قبلة الصلاة؟

وأي حكمة تلك التي تنسخ آيات الصلاة بطقوس رتيبة لا معنى لها الا حركة الجسد! وما حكمة ان تزداد الصلاة ثقلا ما دام النسخ شرّع للتخفيف ورفع الحرج!

انهم سارقون، وثمة جريمة وقعت، وكل ما فعلوه وقالوه محاولة لتمرير هذه الجريمة

ان كل ظني انهم سارقون، وان ثمة جريمة وقعت، وان كل ما فعلوه وقالوه كان محاولة لتمرير هذه الجريمة.

وبالطبع كان على الذين شهدوا ذلك من المؤمنين ان يستنكروا ذلك، وان يرفضوا الصلاة المزعومة. ومن أجل ان يصمت هؤلاء الى الأبد، أصدروا فرماناً بإباحة دم كل من لا يعتقد بتلك الصلاة وأمروا بقتله دون ان يستتاب.

اما الصلاة التي أظنها مسروقة فهي تلك التي تحفر آثارها في فؤاد العبد وتشد جوارحه لأن تشاركه في تعبده.

لا يهم كيف يفعل، ولا يهم ماذا يقول. المهم ان تكون حركات جسده تعبداً لما يختلج صدره من تضرع وخشوع، وما يخرج على لسانه من دعاء ورجاء. اما قولي ان القرآن مسروق فهذا ليس من عندي، ولم أقله من تلقاء نفسي وانما مما وجدته في كتبهم، فالرسول (ص) قال في حجة الوداع: يا أيها الناس خذوا العلم قبل رفعه وقبضه. قال الراوي: فقدمنا إليه أعرابياً وقلنا له: سل رسول الله كيف يرفع العلم وهذا القرآن بين ظهرانينا وقد تعلمناه وعلمناه ذرارينا وخدمنا؟

قال: فرفع رسول الله وجهه وقد علا وجهه حمرة من الغضب فقال: ثكلتك امك أوليست هذه اليهود والنصارى بين أظهرهم المصاحف وقد أصبحوا ما يتعلقون منها بحرف مما جاءت به أنبياءهم، ان ذهاب العلم ان يذهبوا جملته.

«نكت الانتصار» لأبي بكر الباقلاني تحقيق د. زغلول سلام ص ١٠٩

أخيراً أرجو ان تعذرني ان لم اوقع على كلماتي هذه بصريح اسمي لأني حقاً أخاف ان يسرقني احدهم. □